

ANA LÚCIA DE L. P. VASQUEZ

O SALÃO PARANAENSE E
O CAMPO ARTÍSTICO DE CURITIBA

Tese apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Doutor,
ao Programa de Pós-Graduação em
Sociologia do Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Tarcisa
da Silva Bega

CURITIBA
2012

ANA LÚCIA DE L. P. VASQUEZ

O SALÃO PARANAENSE E O CAMPO
ARTÍSTICO DE CURITIBA

CURITIBA
2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

PARECER

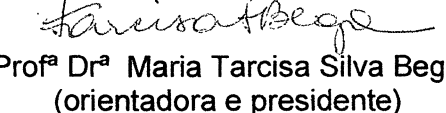
A banca examinadora, nomeada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, após argüir o(a) candidato(a) **ANA LUCIA VASQUEZ**, em relação a sua Tese de Doutorado "ARTE COMO PROFISSÃO: O SALÃO PARANAENSE, ARTISTAS E ESTUDANTES EM ARTE EM CURITIBA, 1980 - 2010", é de parecer favorável à Aprovação condicionada do(a) candidato(a), habilitando-o(a) ao título de Doutor em Sociologia, área de concentração em Cultura e Poder, linha de pesquisa "Instituições e Poder". Curitiba, 01 de dezembro de 2011.


Prof. Dr. Paulo Guerios


Prof. Dr. Ana Luisa Fayet Sallas


Prof. Dr. Carlos Eduardo Vieira


Prof. Dr. Dulce Osinski


Prof. Dr. Maria Tarcisa Silva Bega
(orientadora e presidente)

A banca determina que a candidata incorpore, como condições para depósito e demais providências formais, que reveja a estrutura dos trabalhos articulando os capítulos; discuta a fonte de dados produza o "distanciamento" frente a teoria e reveja a estrutura dos capítulos num e três.

SUMÁRIO

RESUMO/RESUMÉE.....	vi
INTRODUÇÃO.....	1
1. SOBRE OS SALÕES DE ARTE: O COMEÇO, NA EUROPA.....	11
1.2 AS EXPOSIÇÕES GERAIS E OS SALÕES DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES.....	14
1.3 OS SALÕES DE ARTE NO BRASIL CONTEMPORÂNEO.....	21
2. ANTECEDENTES DO SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES: ARTE NO PARANÁ ANTES DO SALÃO.....	26
2.1 OS SALÕES DA SOCIEDADE DOS ARTISTAS PARANAENSES.....	33
3. O SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES PRIMEIRAS EDIÇÕES: A CONSOLIDAÇÃO DO EVENTO.....	37
3.1 A PRIMEIRA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1944: <i>HONROSO ATESTADO DO NOSSO PROGRESSO NOS SETORES DA ARTE</i>	55
3.2 A QUARTA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1947: PARANISTAS, ACADÊMICOS E MODERNOS.....	57
3.3 A NONA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1952: UMA EDIÇÃO DE <i>INVULGAR ÊXITO</i>	59
3.4 A DÉCIMA QUARTA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1957: O SALÃO DOS PRÉ-JULGADOS.....	60
3.5 A DÉCIMA OITAVA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1961: <i>PIEDADE PARA OS JOVENS PINTORES</i>	64
3.6 A VIGÉSIMA QUARTA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1967.....	66
3.7 A VIGÉSIMA SEXTA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1969: <i>NO PARANÁ UMA EDIÇÃO DE VANGUARDA</i>	67
3.8 A VIGÉSIMA NONA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE,	

3.8 A VIGÉSIMA NONA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1972: <i>UM DOS MAIS PRESTIGIOSOS DO PAÍS</i>	69
3.9 A TRIGÉSIMA QUINTA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1978.....	70
4. O SALÃO PARANAENSE E O ENSINO SUPERIOR DE ARTE: A LEI Nº 5.692/71	72
4.1 A TRIGÉSIMA SÉTIMA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1980.....	82
4.2 A QUADRAGÉSIMA SEGUNDA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1985: A POLÊMICA ENTRE ADALICA ARAÚJO E JOÃO OSÓRIO BRZEZINSKI QUE FOI PARAR NOS JORNAIS.....	85
4.3 A QUADRAGÉSIMA SÉTIMA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1990: O SALÃO DA CRISE ECONÔMICA.....	90
4.4 A QUINQUAGÉSIMA SEGUNDA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1995: UMA EDIÇÃO CONSERVADORA E CONVENCIONAL, MAS BEM HUMORADA.....	97
4.5 A QUINQUAGÉSIMA SÉTIMA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 2000: O DIFÍCIL DIÁLOGO ENTRE INICIADOS E NÃO INICIADOS.....	103
4.6 A QUINQUAGÉSIMA NONA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 2002: UM SALÃO <i>ENXUTO</i>	112
4.7 O SALÃO PARANAENSE DE 2003: A SEXAGÉSIMA EDIÇÃO	116
4.8 O SALÃO PARANAENSE DE 2005: A EDIÇÃO DAS MUDANÇAS.....	121
4.9 O SALÃO PARANAENSE DE 2007: VITRINE CONTEMPORÂNEA.....	124
4.10 O SALÃO PARANAENSE DE 2009: A ÚLTIMA EDIÇÃO DO EVENTO.....	126
5. OS PARTICIPANTES DO SALÃO PARANAENSE	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O SALÃO PARANAENSE E O CAMPO ARTÍSTICO EM CURITIBA.....	139
APÊNDICE.....	145
BIBLIOGRAFIA.....	162

FONTES.....	165
-------------	-----

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo conhecer o campo artístico de Curitiba a partir da análise de algumas edições do Salão Paranaense. Também é levada em conta a relação entre a participação no Salão Paranaense e a qualificação acadêmica dos artistas, relação que se torna tanto mais estreita quanto mais recentes são as edições analisadas. Para tanto, é utilizado um referencial teórico sociológico, especialmente centrado na obra que Pierre Bourdieu produziu sobre o campo da produção simbólica.

Palavras-chave: Salão Paranaense, arte, Paraná, qualificação acadêmica.

RESUMÉE

Ce travail a pour objectif connaître le champ artistique de Curitiba à partir de l'analyse de quelques éditions du "Salão Paranaense". Sont aussi prises en compte la relation entre la participation au "Salão Paranaense" et la qualification académique des artistes, relation qui tourne d'autant plus étroite par le caractère récent des éditions analysées. Pour autant, il est utilisé une référence théorique sociologique, spécialement recentrée sur le travail que Pierre Bourdieu a produit sur le champ de la production symbolique.

Mots-clée: "Salão Paranaense", art, Paraná, qualification académique.

AGRADECIMENTOS

Maria Tarcisa da Silva Bega;

Direção, colegas e funcionários
da EMBAP;

Iraí Casagrande e toda a equipe do
Setor de Pesquisa do Museu de Arte
Contemporânea do Paraná;

Equipe do Núcleo de Documentação
Histórica da UTFPR;

Artistas e demais integrantes do campo
que concordaram em ser entrevistados
para este trabalho;

Meus alunos na EMBAP;

Mauro Cândido dos Santos
Antonia Schwinden

Ivair Reinaldim
Adriana Domingos
Andréa Paladino
Ana Paula França
Juan Pazos Vasquez Jr.

Para Antonio,
com amor e esperança.

INTRODUÇÃO

(...) à semelhança da oposição entre sagrado e profano, o mundo da arte se opõe ao mundo da vida cotidiana: a intocabilidade dos objetos, o silêncio religioso imposto aos visitantes, o ascetismo puritano dos equipamentos, sempre raros e pouco confortáveis, a recusa quase sistemática de toda didática, a solenidade grandiosa da decoração e do decoro, colunatas, amplas galerias, tetos pintados, escadarias monumentais, tudo parece feito para lembrar que a passagem do mundo profano para o mundo sagrado pressupõe, como afirma Durkheim, “uma verdadeira metamorfose”, uma conversão radical das mentes; e que o estabelecimento de relações entre os dois universos “é sempre por si só, uma operação delicada que exige precauções, assim como uma iniciação mais ou menos complicada”, além de ser “impossível sem que o profano perca seus caracteres específicos, sem que ele próprio se torne, de alguma forma e em certo grau, sagrado”.

Pierre Bourdieu

Lecionando antropologia durante os últimos doze anos em uma Instituição de Ensino Superior que oferece cursos de arte - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, EMBAP, o contato com esse universo despertou em mim a curiosidade sobre ele. Antes de lecionar ali, não tive praticamente contato com arte ou artistas, a não ser as aulas de História da Arte a que assisti no Colégio em que cursei o Ensino Fundamental, o que já vai muito longe...

Com o passar do tempo, as conversas com os colegas professores e (ou) com os alunos foi aguçando a curiosidade sobre esse campo, o que acabou favorecendo a produção deste trabalho.

Percebendo a minha condição de estar nesse universo sem efetivamente fazer parte dele, ou seja mantendo, o tempo todo, uma relação ambígua com o campo, já que *trabalho em uma Escola de arte sem trabalhar com arte*, decidi me valer dessa posição (a proximidade com o campo artístico) para conhecer melhor o universo em que, por força do meu trabalho, me inseri.

Sabendo tratar-se de posição complicada, já que ela me coloca dentro do campo mas eu na verdade não pertencço, como “convertida”, a ele, eu o observo sempre meio “de fora” do campo, já que o meu processo de conversão se deu em outro campo, o da sociologia.

No entanto, desde o início, minha curiosidade em relação ao funcionamento do campo artístico foi muito grande. E, na medida do possível, tentei ler autores que tivessem escrito

sobre o campo artístico também sem fazer parte dele. Porque a posição de onde se fala certamente determina o conteúdo do que se fala. Quem fala de dentro do campo, como convertido, enxerga o campo de maneira diferente de quem fala de fora. Falar de dentro impede que se percebam alguns detalhes que só são perceptíveis a quem vê de fora.

Assim, a leitura dos textos de Pierre Bourdieu indicou alguns caminhos possíveis para a compreensão do universo em que eu me encontro inserida.

Começando com *O amor pela arte*; os museus de arte na Europa e seu público, que tornou clara a percepção de que para fazer parte (efetivamente) do campo artístico é preciso um treino sistemático. Que ninguém é capaz de apreciar as obras de arte pelo seu valor intrínseco, mas que a capacidade de apreciá-las é aprendida: só é capaz de fazê-lo quem foi submetido a um treino, que inclui a frequência aos museus de arte ou, pelo menos, o acesso a muitas reproduções.

Compreender esse detalhe tornou possível também conhecer melhor a minha posição dentro do campo em questão: se “convertidos” são aqueles que, além de terem passado pelo treino necessário ao desenvolvimento da capacidade de apreciar as obras de arte, de algum modo trouxeram inscrita em seu *habitus* a propensão a crer na *illusio* do campo, ou seja, acreditar no valor da arte e das obras e, acima de tudo, no poder de criação do artista, o fato de estar inserida no campo de forma ambígua, pode ter permitido que eu adquirisse alguma familiaridade com as obras, mas não obrigatoriamente me levaria a crer na *illusio* do campo.

Assim, há duas posições diferentes em questão: ter sido treinado frequentando museus de arte com suas famílias de origem, produz alguém capaz de decifrar as obras de arte, porque esse alguém conhece as *escolas*, os estilos, os artistas etc, o que o torna digamos, um “iniciado”; mas o fato de ser capaz de decifrar as obras não o torna, obrigatoriamente, um membro do campo, na medida em que esse indivíduo pode ser, por exemplo, um médico ou um advogado que conhece obras de arte; dessa forma, ser um “iniciado”, não leva obrigatoriamente a ser um “convertido”; convertido, no meu entender, é o indivíduo que além de conhecer e apreciar as obras, crê no seu valor e no valor da capacidade de criação do artista, ou seja, é alguém que integra o campo como artista, crítico, marchand ou ocupação similar, o que elimina qualquer ambigüidade na sua posição.

Voltemos então, às palavras de Bourdieu para tornar mais clara essa afirmação. Para definir o campo artístico, esse autor diz que

“É o lugar em que se produz e reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista”, o que compreende o espaço ocupado pelo “conjunto das instituições específicas que condicionam o funcionamento da economia de bens culturais”, cujos agentes devem ser “dotados das atitudes objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e de apreciação específicas, irredutíveis às que têm curso normal na existência corrente e que são capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos”(BOURDIEU: 1989, p.289).

Assim, há um lugar em que circula incessante uma crença no valor da arte, e essa crença é o que o autor em questão chama de *illusio*; trata-se de uma crença na qual todos os convertidos acreditam e que justamente faz o campo funcionar; todo campo tem sua *illusio*, partilhada por todos os seus membros, sem a qual o campo tem seu funcionamento ameaçado. A *illusio* jamais é posta em questão; os integrantes do campo discutem muitas coisas, questionam muitos elementos, disputam o espaço, o poder, as melhores posições. Mas não discutem a *illusio*. No caso do campo artístico, que é o que nos interessa aqui, a *illusio* se refere ao valor da arte; os integrantes do campo acreditam que a arte tem um valor e isso não é discutido. Pode-se discutir *o que é arte*; mas o valor da arte é indiscutível.

Este trabalho concorda com essas afirmações na medida em que não faria sentido os agentes se integrarem a um campo em cuja *illusio* não acreditassem. Mas quando dizemos *integrar-se* a um campo, nos referimos a atuar *efetivamente* nele, envolvido com as suas práticas e a sua lógica, o que em última análise significa converter-se. E aqui, cabe a ressalva: a minha posição dentro do campo não é (pelo menos por enquanto) de um convertido. De certo modo, estou inserida nele sem efetivamente fazer parte dele.

Outros textos de P. Bourdieu foram me mostrando o funcionamento dos campos. E aqui, posso parar para outro parêntesis: seria mesmo possível adotar o modelo de análise de P. Bourdieu, construído a partir da idéia de *campo*, para a realidade social brasileira, uma vez que este modelo foi pensado e posto em operação em contexto social tão diverso do nosso? Acredito que sim. Porque não vamos fazer uma transposição direta, por exemplo, considerando que o desenvolvimento do campo artístico brasileiro aconteceu da mesma maneira que o do campo artístico francês; claro que não. São efetivamente, contextos diferentes. Vou utilizar a noção de campo, como um espaço integrado ao espaço social, que portanto se relaciona com outros espaços (campos), mantendo no entanto alguma

autonomia em relação a eles; esse espaço é palco de lutas permanentes pelas melhores posições e dentro dele os agentes interagem guiados pela lógica específica do campo (no caso em questão, a do campo artístico); entendendo assim o campo como um espaço extremamente dinâmico, em constante transformação resultante das lutas levadas a cabo por seus integrantes. A noção de campo é útil para separar os grupos que se movem no espaço social realizando atividades diferentes das demais; para pensar esses grupos separados dos demais, mas ao mesmo tempo dialogando com outros grupos que realizam suas atividades no mesmo contexto social. A idéia de campo relativamente autônomo é bastante bem explicada por Nathalie Heinich:

Nenhum campo, na verdade, é totalmente autônomo, pois os atores vivem forçosamente em vários campos ao mesmo tempo, dentre os quais alguns são mais abrangentes ou mais poderosos que outros. Assim, o “campo” das críticas de arte faz parte do “campo” artístico, submetido a pressões de um mercado mais global que o mercado de arte, de leis elaboradas no “campo” jurídico, de decisões dependentes do “campo” político etc. Mas, ao mesmo tempo, nenhum campo é totalmente heteronômico, inteiramente submetido a determinações exteriores, pois não seria então mais um “campo”, mas uma simples atividade desprovida de regras ou estruturas específicas (HEINICH: 2008 p.101).

Dito isso, podemos voltar aos textos que nos informam sobre o funcionamento dos campos: em *Meditações pascalianas* o autor esclarece o uso das noções de *illusio* e *doxa*. A primeira, como já foi dito, é a crença que funda o campo e o mantém funcionando; só é integrante do campo quem crê na *illusio*. A segunda, *doxa*, é um corpo de conhecimentos necessário à sobrevivência dos integrantes do campo. O domínio da *doxa* é um fator de êxito. Em geral, aqueles que mais a dominam ocupam as posições de poder dentro do campo. É bom lembrar que só o domínio desse corpo de conhecimentos pode não ser suficiente para o êxito; mas certamente é um dos elementos que contribuem para favorecer a ocupação de posições privilegiadas no interior do campo.

Por último, a crença na *illusio* e o domínio da *doxa* produzem um discurso que acaba por ser compreendido apenas pelos integrantes do campo, já que é um discurso especializado; segundo Bourdieu, isso faz parte de uma estratégia de distinção, já que mantém o conhecimento sobre a arte acessível apenas ao grupo restrito dos iniciados (BOURDIEU:2007).

Para o campo artístico, esse discurso circula na produção da crítica, por meio de jornais, catálogos de exposições ou Salões, revistas especializadas etc. Sendo que há pelo menos duas concepções de arte circulando pelo campo e disputando a posição hegemônica: a

concepção de arte de vanguarda (a “boa” arte), valorizada pelos críticos especializados e consumida pelos especialistas em arte, ou seja, pelos próprios agentes que fazem parte do campo, uma vez que eles detêm os meios para decifrá-la; o espaço por onde esta concepção circula é chamado de subcampo da produção restrita ou mercado de si mesmo (BOURDIEU:1996;2007), uma vez que é o espaço onde circulam apenas os agentes familiarizados com o discurso, ou os iniciados.

Do outro lado circula a concepção de arte “burguesa”, que é o espaço da grande produção ou produção comercial. Nessa ponta os consumidores são o público mais amplo, que não é composto por especialistas; é composto por agentes supostamente detentores de menos capital cultural (por isso não são capazes de decifrar a arte de vanguarda) e de mais capital econômico (por isso são capazes de adquirir as obras de arte).

Esses dois espaços, que não são totalmente autônomos nem independentes, podem em alguns momentos ter suas posições alteradas e mesmo invertidas, já que se mantêm em funcionamento acima de tudo à custa da pressão que exercem um sobre o outro, na medida em que os agentes se encontram permanentemente em luta pelas posições hegemônicas.

A cada um desses subcampos corresponde, portanto, um discurso sobre arte. E cada um desses subcampos tem seus espaços de divulgação, como revistas e jornais e instituições, como galerias e afins.

A posição que cada agente ocupa no espaço social determina a forma como ele se relaciona com cada um dos discursos circulantes dentro do campo, produzindo as assim chamadas afinidades eletivas (BOURDIEU:2007), que fazem com que determinado crítico escreva exatamente o que seus leitores querem ler ou, por exemplo, que o crítico de arte burguesa escreva o que os consumidores deste tipo de arte consideram as opiniões corretas sobre arte, exatamente porque *a pregação cultural é como a pregação religiosa: só faz efeito quando se dirige a convertidos* (BOURDIEU:2003).

Dessa forma, a semelhança encontrada entre as opiniões das pessoas é resultado do fato de elas ocuparem posições relativamente próximas no espaço social:

Esta identificação do *habitus* pelo *habitus* encontra-se no princípio das afinidades imediatas que orientam os encontros sociais, desencorajando as relações socialmente discordantes, incentivando as relações ajustadas, sem que essas operações tenham de se formular, algum dia, de outra forma que não seja na linguagem socialmente inocente da simpatia ou da antipatia (BOURDIEU:2007, 227).

E assim, o campo artístico, mas não apenas ele – também o religioso, o jurídico, o literário, mantém seu funcionamento graças a essas afinidades, que são na prática o resultado da adesão de seus membros a uma certa *illusio* e do domínio de uma *doxa*, que juntas o organizam e lhe conferem sentido.

Mas, é preciso perceber, a posição que os agentes ocupam dentro do campo também está relacionada ao *habitus* de cada um, na medida em que este é o resultado, *grosso modo*, do processo de socialização dos agentes. Assim, ter estudado mais anos ou menos anos; ter frequentado museus ou não; fazer parte de uma família com muito ou pouco capital econômico ou cultural, todas essas variáveis compõem o *habitus* de cada um, e todas elas interferem na posição que cada agente ocupa dentro do campo. Dessa forma, as afinidades eletivas que são identificadas no encontro entre agentes que compartilham posições e opiniões são o resultado de *habitus* semelhantes, construídos (ou constituídos) a partir de trajetórias pessoais também semelhantes.

Isso explica em boa medida as razões da dificuldade de comunicação entre iniciados e não iniciados. Principalmente porque “cada categoria de interesses implica na indiferença por outros interesses, outros investimentos, vistos como absurdos, insensíveis ou sublimes e desinteressados” (BOURDIEU: 2009, p.114).

Dessa forma, as noções de campo, *habitus*, *illusio*, *doxa* e outras serão utilizadas em diversos momentos neste trabalho, uma vez que elas nos auxiliam no processo de conhecimento do campo que desejamos investigar.

Para conhecer melhor o campo artístico em Curitiba, selecionamos um evento que tem grande visibilidade e repercussão dentro dele e acontece há muitos anos: o Salão Paranaense. Nosso objetivo é, através do conhecimento do Salão Paranaense, podermos compreender melhor o campo artístico local, já que o Salão põe o campo em ação cada vez que acontece.

Este trabalho vai buscar compreender o funcionamento e a lógica do campo artístico através do Salão Paranaense. Assim, observando aspectos do funcionamento do Salão, tais como as relações que ele aciona, o comportamento dos atores envolvidos com a sua realização ou a repercussão do evento na mídia, o que se estará buscando compreender, é, mais do que o Salão, a lógica do campo que o envolve. Para tanto, alguns acontecimentos serão comentados, como por exemplo, a disputa entre dois críticos participantes da

comissão julgadora de uma certa edição do evento que tenha sido divulgada pela mídia. Ao comentar uma disputa como essa, o que se estará buscando não será, de forma alguma, quem tem razão, mas sim o que significa essa disputa para o funcionamento do campo ou como podemos entendê-la se a relacionarmos aos aspectos constitutivos do mesmo.

Os Salões de Arte surgiram na França do século XVII, como exposições para exibir os trabalhos dos estudantes da Academia Real de Arte. De lá para cá muita coisa mudou no campo da arte e os Salões também se transformaram. No entanto, em alguns lugares, eles continuam acontecendo e atraindo a atenção dos artistas e do público especializado, como ocorre em Curitiba, onde se realiza a cada dois anos um dos mais antigos Salões do país: o Salão Paranaense.

Criado em 1944 por iniciativa de um grupo de artistas e intelectuais locais, o Salão Paranaense alcançou a marca das 63 edições, com apenas uma interrupção em 1945, por causa da Segunda Guerra. Na primeira fase ocorria anualmente, com a abertura no dia 3 de novembro, aniversário de Alfredo Andersen, seu “patrono perpétuo”. Durante os anos 50 passou a ser aberto ao redor do dia 19 de dezembro, data da emancipação política do Paraná. Recentemente, em 2004, sofreu algumas alterações e passou a acontecer a cada dois anos, sempre no final dos anos ímpares.

Apesar de tamanha longevidade, o Salão Paranaense é um evento que desperta pouco interesse nos pesquisadores: há apenas um trabalho exclusivamente dedicado a ele. Trata-se do livro *50 anos de Salão Paranaense*, de Maria José Justino que, como o título indica, foi publicado por ocasião dos 50 anos do evento e procurou resgatar a história do Salão, recuperando informações detalhadas sobre os participantes, os prêmios, a comissão julgadora, as polêmicas etc. Ilustrado, apresenta reproduções de algumas obras premiadas, e eventualmente reproduz também matérias de jornais relacionadas às edições realizadas. Assim, é um material importante para quem quer conhecer o Salão, já que traz informações sobre as quarenta e nove edições realizadas até então.

No entanto, embora seja o resultado de pesquisa minuciosa, o trabalho em questão não discute o Salão, mas simplesmente o apresenta, o que, sem dúvida, não é pouco; mesmo porque a própria autora explicita o objetivo de preservação da memória presente em sua tarefa:

“(...) Ademais, essa era uma tarefa para muitos. Sonhamos o proibido: o trabalho coletivo, o auxílio de outros profissionais – o historiador da arte, o antropólogo, o

arquiteto e outros críticos, que teriam enriquecido muito mais o livro. Não foi possível. Demos o primeiro passo, sempre o mais difícil, que deverá ser alargado por outros. Esperamos que o nosso trabalho provoque a vontade de preservar a memória e o debate das idéias, além do incentivo à produção do novo, sem o qual mofamos”(JUSTINO:1995).

No mesmo sentido vai o único trabalho realizado sobre outros Salões brasileiros, na verdade *outro*, no singular, porque trata especificamente do Salão Nacional de Belas Artes, realizado por mais de um século pela Escola Nacional de Belas Artes (inicialmente Academia Imperial de Belas Artes) no Rio de Janeiro. Trata-se do livro de Ângela Ancora da Luz, então Diretora da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*. Apesar do título abrangente, o livro, como já foi dito, considera apenas os Salões realizados no Rio de Janeiro, o que também não é pouco, visto que o Salão Nacional foi durante muito tempo o único Salão realizado no Brasil e serviu de modelo e inspiração para muitos outros, inclusive para o nosso, o Paranaense.

O trabalho de Ângela Luz sinaliza para a ausência de bibliografia sobre o assunto:

Apesar do grande interesse no assunto, não temos conhecimento de qualquer publicação brasileira que narre a história dos salões de arte, com, por exemplo, encontramos na Europa. Durante os anos de minha pesquisa pude perceber que não tínhamos fontes bibliográficas consistentes sobre o assunto. Encontrei catálogos, colunas críticas em jornais e poucos livros escritos sobre este ou aquele salão. Mas a história dos salões ainda não havia sido contada entre nós. Sempre que explanava sobre o assunto, observava o grande interesse que suscitava, recolhendo perguntas que me faziam, cujas respostas alimentam o texto deste livro e fazem de meus interlocutores e alunos, co-autores desta obra (LUZ:2005,p.20).

Assim, embora o texto em questão não trate, propriamente, da história *dos salões*, mas especificamente do salão da Escola Nacional de Belas Artes, entendemos que se trata de obra cuja leitura é imprescindível para a produção de trabalho sobre qualquer salão brasileiro.

Partindo da leitura das obras referidas, tomamos o Salão Paranaense como objeto de estudo. No entanto, sendo este um trabalho que se inscreve na tradição da sociologia, e especificamente da sociologia da arte, nosso objetivo não é recuperar as informações históricas referentes ao evento em questão, até porque, isto já está feito. Nossa intenção é muito mais conhecer e compreender o Salão, no sentido de perceber as relações que ele estabelece com o resto do campo artístico local, e na medida do possível, compreender também as relações que se estabelecem no seu interior, já que o evento aciona e mobiliza

uma série de atores especificamente relacionados ao campo em questão, tais como artistas, críticos, marchands, e especialistas em arte em geral.

Concordando novamente com Heinich,

entendemos que a arte não é mais o ponto de partida do questionamento, mas o ponto de chegada. Pois o que interessa à pesquisa não é interior à arte (abordagem tradicional “interna”, centrada nas obras), nem exterior a ela (abordagem socializante “externa”, centrada nos contextos). Interessa o que a produz e o que ela mesma produz – como qualquer elemento de uma sociedade, ou mais precisamente, como diria Norbert Elias, de uma “configuração”¹. Ao menos é para isso que tendem, a nosso ver, as direções mais inovadoras da sociologia da arte, substituindo as grandes discussões metafísicas (a arte ou o social, o valor intrínseco das obras ou a relatividade dos gostos) pelo estudo concreto das situações (HEINICH: *op. cit.*, p. 29).

Para atingir nosso objetivo, realizamos extensa pesquisa junto à documentação sobre o Salão Paranaense disponível no Museu de Arte Contemporânea e fizemos uma série de entrevistas com artistas participantes e premiados no Salão e com integrantes do campo artístico que de alguma maneira se envolveram com a realização do evento em questão, tais como ex-Diretores do MAC, curadores do Salão, membros do júri e outros profissionais que em algum momento participaram da realização do evento.

Assim, o trabalho se organiza da seguinte forma: no primeiro capítulo, recuperamos a história dos Salões de arte desde o seu início, na França, até a chegada dessa prática ao Brasil, com o Salão da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro e seus desdobramentos.

No segundo, tentamos compreender como se constituiu o campo artístico local, através dos acontecimentos que antecederam a criação do Salão Paranaense, tais como os Salões realizados pela Sociedade dos Artistas Paranaenses, nos anos 30, e ainda antes, as iniciativas de ensino de arte realizadas em nossa cidade.

No terceiro, recuperamos dezenove edições do Salão Paranaense, desde a primeira, em 1944, até a última, em 2009; de cada uma delas, tentamos retirar fatos marcantes, falas interessantes que nos permitam compreender melhor o funcionamento do campo. Assim, analisamos documentos, matérias que circularam nos jornais, polêmicas entre os integrantes do campo, tudo aquilo que nos mostre como é o campo em ação.

¹ A autora se refere à noção de configuração, Norbert Elias, segundo a qual os indivíduos estão permanentemente estabelecendo relações de interdependência uns com os outros, o que faz com que essa noção, segundo o próprio autor, sirva como instrumento conceitual que tem por objetivo evitar o constrangimento social de falarmos e pensarmos como se o “indivíduo” e a “sociedade” fossem antagônicos e diferentes (ELIAS: 2008, p. 141).

No quarto e último capítulo, buscamos dar voz aos integrantes do campo, levando em conta a fala deles nas entrevistas realizadas para este trabalho. Assim, tentamos compreender o que significa fazer parte do Salão (e do campo artístico) para quem efetivamente participa dele. E também nesse capítulo nos debruçamos sobre os outros integrantes do campo, os especialistas, que julgam os trabalhos inscritos no Salão, conferindo premiações e também muitos cortes, já que poucos são os selecionados. Uma rápida olhada nos currículos anexados à documentação dos salões, nos mostra o caminho percorrido pelos especialistas para chegarem a efetivamente ser considerados capazes de julgar as obras produzidas pelos artistas. Compreender o que significa esse processo de construção do *habitus* de iniciado e convertido é um dos objetivos desse capítulo.

Assim, este trabalho procura responder à curiosidade de alguém que embora esteja dentro do campo, não se considera parte integrante dele; alguém que mesmo que faça parte dele, não o conhece tão bem quanto seus membros efetivos; em resumo, de alguém que ainda se surpreende com a lógica de seu funcionamento e busca compreender o sentido de seus mecanismos de ação.

1. SOBRE OS SALÕES DE ARTE: O COMEÇO, NA EUROPA

De acordo com Ângela Ancora da Luz (2005), os Salões nasceram atrelados às academias de arte – como exposições dos trabalhos dos alunos, e a primeira academia de que se tem conhecimento foi criada por Vasari², na Itália, em 31 de janeiro de 1563. Ela estava aberta aos artistas que se sobressaíssem na prática do desenho, o que lhe conferia o nome de Academia do Desenho. Isso porque Vasari acreditava que a habilidade de desenhar era a mais importante para os artistas, que deveriam representar o real através do desenho.

Embora as academias tenham se multiplicado pela Europa da época, foi ainda a de Vasari a primeira a montar uma exposição pública, em 1564, por ocasião dos rituais fúnebres de Michelangelo Buonarroti. Tratava-se, de acordo com a mesma autora, de uma exposição que objetivava “prolongar as cerimônias pela morte do grande artista do Renascimento e (...) vender quadros, pois se formava uma pequena clientela de apreciadores e colecionadores de arte” (op. cit., p.27).

Na Itália daquele período, as exposições se sucederam em número significativo, tornando-se comuns. No entanto, o grande impulso partiria da França, com a criação, em 1648, da Academia Real de Pintura e Escultura, bastante parecida com os modelos desenvolvidos na Itália, mas oficial, já que criada e mantida pelo Estado.

A Academia francesa refletia o desejo de união dos artistas para a defesa de seus interesses, além de possibilitar a troca de idéias e o aperfeiçoamento técnico, que deveria constituir-se através do desenho e, especialmente, do desenho da figura humana.

Para cumprir as regras da Academia, os artistas deveriam apresentar uma obra de sua autoria para ser exposta em uma apresentação geral, que ocorria sempre no primeiro sábado de julho, com a presença do público.

² Giorgio Vasari – (1511-74). Pintor, arquiteto e biógrafo italiano, nascido em Arezzo e atuante principalmente em Florença e Roma, foi conhecido em sua época como um grande pintor, arquiteto e empresário artístico, mas suas realizações nessas áreas foram ofuscadas por seu papel de importante biógrafo da arte italiana (Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001).

Em 1699, essa exposição foi montada no Salão de Apolo, no Louvre, por ocasião da Festa do Rei, no dia 25 de agosto, e mereceu a impressão de um livreto onde se encontravam algumas informações sobre as obras e seus autores.

Ainda assim, foi preciso esperar que o tempo passasse para que efetivamente as exposições vivessem seu grande momento. Até 1724, houve apenas duas exposições, sendo que em 1725 um novo local foi escolhido para sediá-las: o Salon Carré, no Louvre. A partir dessa data as exposições tornaram-se freqüentes e, aí sim, elas começaram a conquistar prestígio, levando o nome que chegou aos nossos dias:

Entre 1725 e 1773, vinte e cinco salões foram montados no Louvre. Considerando-se que, entre 1727 e 1737 houve um interregno, podemos constatar que estes eventos haviam se tornado uma prática regular, devido, também, ao grande afluxo de visitantes que compareciam às exposições, fazendo do salão um acontecimento artístico importante para a França (LUZ: op. cit., p.35).

Dessa forma, os salões foram se tornando um evento importante na Europa, como atesta a afirmação de Hauser (1998):

De acordo com relatos da época, a multidão que aflui é sem precedente e, ainda que uma boa parte dela apenas queira comparecer porque visitar Salons virou moda, o número de sinceros amantes da arte, não obstante, também aumenta de forma considerável. Isso é indicado, em primeiro lugar, pelo grande número de novas publicações de arte, revistas de arte e reproduções (p. 657).

Em Paris, ao longo de um século os salões foram o grande evento das artes plásticas, funcionando como reveladores de novos talentos e tendências e servindo como arena de debates sobre a arte. Mesmo quando o salão oficial deixou de ser o único, o universo dos salões manteve a vivacidade necessária ao debate sobre arte, fazendo funcionar um circuito em que as obras eram apresentadas, apreciadas, julgadas e comentadas.

O nome e o formato salão estiveram presentes não apenas no evento oficial que acontecia em Paris, mas em vários outros que foram surgindo como reação a ele, como o Salon des Refusés, que aconteceu em 1863, organizado pelos artistas que tiveram suas obras recusadas pelo Salão Oficial, tais como Manet, Cézanne e Camille Pissarro, entre outros; houve também o Salon des Indépendents, organizado pela Sociedade dos Artistas Independentes, associação fundada em 1884 por Seurat, Signac e outros artistas em oposição ao Salão oficial; o Salon des Indépendents ocorreu até a Primeira Guerra Mundial e atraiu público bastante grande; o Salon de la Nationale, organizado pela Sociedade Nacional de Belas Artes, que contava com Puvis de Chavannes e Rodin entre os artistas

participantes, que haviam rompido com o Salão Oficial; e o Salon d'Automne, exposição anual de outono, realizada a partir de 1903 como exposição alternativa ao Salão Oficial, que contou com a participação de Matisse, Gauguin e Cézanne.

Entre 1737 e 1751 o Salão se realizou anualmente e editava-se um pequeno catálogo das obras expostas para orientação dos visitantes. A partir de 1751 ele passou a ocorrer a cada dois anos, até que, em 1795 o processo da Revolução Francesa lhe deu outro rumo.

Até 1789 o Salão manteve suas normas rígidas como espaço consagratório dos artistas da Academia. Nos últimos vinte anos do século, a estética neoclássica se impôs cada vez mais e surgiu o nome de Jacques Louis David – ao mesmo tempo membro e adversário da Academia, que seria responsável pelo seu futuro.

Sob o controle do Império Napoleônico, David ganharia fama e a estética neoclássica se espalharia pelo país e pela Europa:

Napoleão admirava David, não só pela sua técnica como pela sua maestria em conferir ao tema uma força quase revolucionária, apesar de lhe dar um tratamento racional, onde a contenção e o comedimento regiam a composição. As pinturas de David eram um excelente veículo na comunicação de ideias e Napoleão sabia valer-se muito bem de tais códigos. Quando de sua coroação, no interior de Notre Dame de Paris, foi por David que se fez representar (*idem*, p.47).

Com a queda de Napoleão, vários artistas ligados a David e à estética neoclássica preferiram deixar a França, o que contribuiu para a vinda de um grupo de artistas para o Brasil. Hoje chamado de “Missão Artística Francesa”, o grupo chegou ao Brasil em março de 1816, trazendo na bagagem a experiência artística neoclássica, que se fez manifestar na produção artística brasileira do período.

Não se sabe ao certo se o grupo em questão veio para o Brasil por sua conta e risco para sair da França em razão das questões políticas suscitadas pela queda de Napoleão ou se houve um convite para que ele viesse para cá. O mais provável é que tenha havido, como sugere Lilia Schwarcz, uma *convergência de interesses*:

Mas, afinal, o que seria essa “Missão Artística”? Um plano estratégico de d. João e de sua corte, ou uma espécie de exílio, um afastamento compulsório de artistas ligados às lides napoleônicas? Na verdade, parece ter existido uma convergência de interesses. De um lado, imagine-se uma série de artistas, formados pela Academia de Artes Francesa, no mais estrito estilo neoclássico, vinculados ao Estado napoleônico e inesperadamente desempregados. De outro, uma corte estacionada nos trópicos, longe, portanto, da metrópole europeia e carente de uma representação oficial. Foi dessa maneira, e da conjunção dessas duas situações, que surgiu aquela que é hoje conhecida como a “Missão Artística de 1816” – ou então a “colônia francesa”, denominação que naquele

momento se deu a tal grupo de artistas, o qual aportou no país em inícios do século XIX (SCHWARCZ:2008,p.13).

Assim, chegaram ao Brasil em março de 1816, Jean Baptiste Debret, pintor e primo de David, Nicolas Antoine Taunay, pintor e o mais velho de todos; Grandjean de Montigny, arquiteto; Joaquim Le Breton, pintor; Marc e Zéphérin Ferrez, irmãos, o primeiro, escultor e o segundo, gravador de medalhas, chegaram seis meses depois para se juntar ao grupo.

Se o grupo veio para o Brasil a convite de d. João, para criar uma academia de arte, os planos não se concretizaram de imediato. Na verdade, a Academia demorou dez anos para ser efetivamente criada, o que obrigou os artistas a encontrarem outras maneiras de sobreviver, tais como ministrar aulas particulares de pintura e desenho, em ateliês alugados ou em suas próprias residências, como aconteceu a Debret e Montigny que, juntos, alugaram uma casa onde montaram um ateliê de ensino artístico.

1.1 AS EXPOSIÇÕES GERAIS E OS SALÕES DA ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

Somente em 5 de novembro de 1826 a Academia foi oficial e solenemente inaugurada, *com a presença do Imperador D. Pedro I e sua filha, D. Maria I, o ministro e secretário dos negócios do Império, Visconde de São Leopoldo, ministros de estado e conselheiros imperiais. O discurso oficial de inauguração foi proferido pelo Padre Luiz Soyé* (MORAIS: 1995, p.65).

Organizada segundo o modelo da Academia Francesa de Arte, a Academia Imperial de Belas Artes reproduzia a estética neoclássica, o que, como já foi dito, alteraria significativamente e para sempre o que se produzia por aqui, inserindo em nosso cenário uma arte criada em outro contexto cultural. E embora os portugueses aqui residentes tenham criado algumas dificuldades para os franceses dentro da Academia, disputando os melhores cargos e se opondo a algumas decisões, a presença dos artistas da Missão em terras brasileiras foi e ainda é entendida como um acontecimento que ajudou o país a sair da condição de atraso para buscar o progresso e a civilização:

Até aquele momento, o que a corte portuguesa havia encontrado no Brasil era uma natureza exuberante, um céu de colorido intenso, uma luminosidade de lenta

acomodação aos olhos, numa terra quase infinita, de imenso litoral, onde os seus limites físicos não podiam ser enquadrados na visão objetiva de nossos pais europeus. Com a vinda da Missão Artística Francesa ao Brasil, estaríamos inseridos no rol dos renomados países que possuíam sua Academia. Deixávamos de ser um país apenas de belezas naturais para buscar o progresso através da cultura do velho continente (LUZ:2005,p.51).

De qualquer forma, a Academia se consolidou como instituição de ensino artístico, atraindo alunos que se destacaram e criando as primeiras gerações de artistas brasileiros. Para isso, as exposições de trabalhos de alunos contribuíram significativamente.

A primeira Exposição aconteceu em 1829, por iniciativa de Debret. Foi a primeira exposição pública de arte no Brasil, com o título de *Exposição da classe de pintura histórica da Imperial Academia de Belas Artes*. Precisou da intervenção de Araújo Porto Alegre para a sua realização, porque os estatutos da Academia originalmente não permitiam a exposição de trabalhos de alunos e professores. Por isso, tendo sido idealizada em 1828, só se concretizou em 1829. Ainda assim,

foram expostos 115 trabalhos de 32 professores e 82 de alunos, assim distribuídos: 47 pinturas, 60 projetos de arquitetura, quatro paisagens e quatro esculturas. Foi visitada por 2.000 pessoas (MORAIS: op. cit., p.65).

Em 1830 a Exposição foi realizada novamente, ainda com a ajuda de Araújo Porto Alegre e sob a supervisão de Debret. No entanto, em 1831 Debret e Nicolas Antoine Taunay regressam a Paris, o que comprometeu a realização das exposições.

Em 1840, Felix-Émile Taunay, filho de Nicolas-Antoine Taunay e então diretor da Academia, solicitou ao Imperador D. Pedro II, em carta de 13 março, que as Exposições anuais passassem a aceitar também obras de artistas que não tivessem sido formados pela Academia, tornando-as abertas. Com isso, as mostras, que tinham perdido parte de seu brilho depois da partida de Debret, recuperaram seu prestígio e favoreceram um certo “despertar” da Academia.

Em seguida, o mesmo Félix-Emile Taunay estabeleceu, também com o apoio de D. Pedro II, a distribuição de prêmios para as melhores obras, como forma de estimular a concorrência entre os artistas e como consequência, o interesse do público. A partir de então as Exposições passaram a ser gerais, a premiar com medalhas de ouro as melhores obras e a ocorrer anualmente, geralmente no mês de dezembro, e foram conquistando espaço na sociedade de então. Em 1845, o mesmo Félix-Emile Taunay criou o prêmio de

viagem à Europa, inicialmente de três anos na França, depois de cinco anos, sendo dois na Itália. O primeiro artista a ser contemplado com o prêmio foi Antonio Baptista da Rocha, aluno de Grandjean de Montigny.

Os artistas que recebiam o prêmio em questão eram obrigados a frequentar os ateliês dos mestres consagrados e reconhecidos pela Academia e deveriam desenvolver muitas cópias de obras presentes nos museus da Europa. Para a sua permanência, recebiam um pagamento mensal de três mil francos, *suficientes segundo a Portaria 336, de 31/10/1855, para cobrir as despesas com manutenção, decência externa, despesas com mestres e guardas de galerias, compra de objetos necessários ao trabalho e mesmo com os prazeres, estando assim a coberto de todas as privações* (MORAIS:op.cit., p.76).

Assim, a Academia mantinha rigoroso controle das atividades dos pensionistas, que recebiam instruções precisas sobre suas obrigações ainda antes de partir, e deveriam cumprir à risca o estabelecido, sob pena de ter que devolver o dinheiro.

Durante os anos seguintes as Exposições sucederam-se quase ininterruptamente, atraindo os maiores e mais renomados artistas do país e, claro, já provocavam polêmicas e disputas envolvendo a imprensa e o público, revelando as disputas internas ao campo que se manifestam até hoje, o que demonstra as tensões inerentes ao funcionamento do campo, como analisou Bourdieu em diversos trabalhos dedicados ao campo da produção simbólica.

A XXV Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, realizada em 1879, por exemplo, apresentou a chamada “Questão Artística”, representada pelas telas de Victor Meirelles e Pedro Américo, atraindo um público recorde de 29.286 visitantes. Tratava-se da concretização de encomendas feitas pelo ministro do Império, João Alfredo Correia de Oliveira, aos artistas. A Pedro Américo, foi encomendada a pintura da Batalha de Guararapes, ocorrida em Pernambuco, mas o artista preferiu pintar a Batalha do Avaí, ocorrida na Guerra do Paraguai, ficando a Batalha de Guararapes para Victor Meirelles.

Na tela de Pedro Américo, a maior realizada no século XIX brasileiro, medindo 4.96 x 9.98m, o artista se autorrepresentou como soldado de infantaria, colocado frontalmente quase no centro da composição; a de Victor Meirelles, media 4.92 x 9.22m e o artista fez 768 estudos preparatórios para realizá-la. As duas obras foram apresentadas na Exposição Geral e provocaram uma grande polêmica entre críticos e jornalistas partidários dos dois artistas.

Em 1890, em consequência da Proclamação da República, a Academia passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes e as exposições ganharam o nome de Exposições Nacionais de Belas Artes, mantendo, basicamente, o seu formato original.

Com o início do século XX e os ares trazidos pela modernidade, o rigor da academia começou a perder adeptos, favorecendo o surgimento de outras exposições e mostras que atraíam os artistas comprometidos com a arte de vanguarda. Nesse cenário, destaca-se a importância do Palace Hotel, instalado em 1919 em prédio da Av. Rio Branco, em que funcionara anteriormente a Policlínica Geral do Rio de Janeiro. O Palace Hotel abrigou diversas exposições individuais de artistas hoje renomados, tais como Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Ismael Nery e outros, e em 1926 realizou o Salão dos Novos, uma iniciativa que de certa forma visava a se contrapor à Exposição Nacional e atraiu artistas como Portinari, Carlos Oswald, Lúcio e Georgina Albuquerque, Eugênio Sigaud, entre outros.

Em 1931 dois acontecimentos abalaram as estruturas da Escola Nacional de Belas Artes, abrindo espaço para as iniciativas inovadoras que viriam a seguir. Primeiro, em 12 de junho, um grupo de artistas descontentes com a rigidez da Escola, fundou o Núcleo Bernardelli, que além de homenagear com seu nome os irmãos Bernardelli, que no final do século XIX também se rebelaram contra a rigidez da Academia Imperial de Belas Artes, buscava não apenas abrir espaço para a produção de inspiração moderna, mas também, proporcionar aos artistas a possibilidade de convívio e troca de informações e experiências. Constituído por artistas oriundos das camadas menos abastadas da sociedade carioca, o Núcleo buscava também aperfeiçoar os mecanismos necessários a uma efetiva profissionalização.

Outro acontecimento marcante se concretizou em setembro, quando o arquiteto Lúcio Costa, então diretor da ENBA, transformou a 38ª Exposição Geral de Belas Artes de 1931 no “Salão Revolucionário”, permitindo a participação dos artistas de inspiração moderna. A iniciativa gerou a evasão dos artistas acadêmicos, que até então vinham dominando as Exposições. O júri, composto por Anita Malfatti, Portinari, Celso Antonio, Manuel Bandeira e pelo próprio Lúcio Costa, decidiu aceitar todos os trabalhos inscritos. O resultado foi uma exposição com 506 trabalhos de 106 pintores, 129 de 41 escultores e 35 projetos de 10 arquitetos. Sobre o evento, o próprio Lúcio Costa escreveu, cinquenta e três anos depois:

O Salão de 31 foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica – ou seja da arte – na nova tecnologia construtiva.

Dai a ideia de romper com a já cansada monotonia das mostras anteriores convocando a participar do Salão Oficial aqueles artistas de certo modo comprometidos com a Semana de 22, cujo verdadeiro propósito, no fundo, fora de contrapor a nossa mais autêntica seiva nativa, as nossas raízes, à seara das novas idéias oriundas do fecundo século XIX, já então, na Europa, numa terceira fase da sua eclosão. Objetivava-se com isto realizar aqui, conquanto tardia, uma lúcida e necessária renovação. (...)

Todo esse meu sofrido e malogrado esforço visando a reintegração das artes, tanto na Escola como no Salão, teve, afinal, o seu *aboutissement* cinco anos depois, na elaboração do projeto e efetiva construção do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. A sua pureza arquitetônica é a expressão materializada do impossível sonho dos anos 30 e 31 (Lúcio Costa, in VIEIRA: 1984, p. 5).

Apesar dos eventos acima relatados terem provocado uma “sacudida” nas estruturas tradicionalistas da ENBA, os professores e alunos mais conservadores e defensores do academismo venceram a batalha, o que resultou na “queda” de Lucio Costa.

O Núcleo Bernardelli conseguiu realizar três Salões para expor suas obras, sendo o último, na Escola Nacional de Belas Artes, com a exposição de 250 obras.

No início dos anos 40, a Escola Nacional de Belas Artes passou por outra fase conturbada, em que artistas descontentes com a Escola e com a Exposição, tiveram seus trabalhos retirados e levados para o saguão da Associação Brasileira de Imprensa, onde se realizou o Salão dos Dissidentes da ENBA, evento que teve, pelo menos, duas edições em 1942 e 1943 (MORAIS: op. cit., p. 161/184).

Embora em 1940 tenha sido criada a Divisão de Arte Moderna do Salão Nacional, as disputas entre os dois grupos permaneciam, o que se constata pela realização dos Salões dos Dissidentes e por outras querelas acontecidas no período. Em 1946, por exemplo, o Salão não se realizou por conta de manobras políticas dos acadêmicos que, associando os modernos ao comunismo, conseguiram que o Salão fosse proibido de acontecer, para que eles (os modernos) não pudessem expor seus trabalhos, tidos como perigosos ao regime.

Em 1951, enquanto São Paulo realizava a I Bienal Internacional de Arte, no Rio de Janeiro o Salão Nacional se dividiu em dois segmentos: o Salão Nacional de Arte Moderna e o tradicional e acadêmico, que permaneceu com o nome de Salão Nacional de Belas Artes; embora com orientações muito diversas, os dois salões foram organizados pela mesma comissão. A primeira edição dos novos salões ocorreu depois da I Bienal, portanto sofrendo os ecos da sua repercussão.

De acordo com Ângela Luz, a Bienal de São Paulo foi um evento que de certa forma, atrapalhava o Salão Nacional de Arte Moderna, já que os prêmios da Bienal eram muito maiores que os do Salão. Por outro lado, a autora enfatiza que muitos artistas participavam dos dois eventos, o que possibilitaria ganhar o prêmio em dinheiro da Bienal, sempre significativo, ou o prêmio de viagem ao exterior, conferido pelo Salão, que tornava possível ao artista realizar uma estada de dois anos fora do país, no país que ele escolhesse e sem nenhuma obrigação de enviar trabalhos ao Brasil ou cumprir quaisquer exigências de contrapartida.

O valor determinado para manter o artista no exterior foi, até os anos 50, algo em torno dos 500 dólares, quantia suficiente para manter o artista em outro país, principalmente no caso de artistas iniciantes e sem o apoio da família, como era o caso de muitos dos artistas do Rio de Janeiro. No entanto, com o passar do tempo, o valor, convertido para a moeda nacional foi sendo esmagado pela inflação e conseqüentemente, foi deixando de ser interessante, o que contribuiu para o enfraquecimento do Salão.

Em 1954, os artistas realizaram o que ficou conhecido como o “Salão Preto e Branco”; em protesto contra os impostos que incidiam sobre a importação dos materiais artísticos, tornando-os inacessíveis, os artistas retiraram a cor das telas que enviaram ao Salão. Além disso, colheram 600 assinaturas para enviar um manifesto ao Ministro da Educação.

Durante os anos 60, com o Regime Militar³, alguns artistas foram cassados pelo Ato Institucional nº 5, como Quirino Campofiorito e Abelardo Zaluar, artistas, e o historiador e crítico de arte Mário Barata; todos os três faziam parte dos quadros da ENBA e foram aposentados com vencimentos proporcionais ao tempo de serviço. Evidentemente que o cerceamento da liberdade dos artistas se refletiu na produção e, conseqüentemente, nos salões.

Em 1976 realizou-se o último Salão com a divisão estipulada nos anos 40, que depois transformou o que era uma divisão (a divisão moderna) em um Salão; assim, os dois Salões, o Nacional de Belas Artes (SNBA) e o Nacional de Arte Moderna, a partir de 1978 fundiram-se num só, fazendo nascer o Salão Nacional de Artes Plásticas.

³ Também durante o período do Regime Militar, foi promulgada a Lei nº 5.692/71, que tornou obrigatório o ensino de arte na Educação Básica, o que favoreceu a criação dos cursos superiores de Licenciatura em Arte, como será visto a seguir.

Em 1980 o Salão passou a contar com postos de inscrições em outras cidades, como Belém, Curitiba e Recife, numa tentativa de fazê-lo sobreviver, já que ele vinha declinando desde o início das Bienais Internacionais de São Paulo⁴; por outro lado, o incremento de um mercado de arte no Rio de Janeiro, com mais de trinta galerias de arte surgidas depois dos anos 50, também contribuía para o declínio do Salão, que não era mais fundamental para abrir portas para os novos artistas, já que muitas galerias o faziam.

Esses aspectos, somados às questões políticas, contenção de verbas, mudanças de governo etc, foram lentamente contribuindo para a morte do Salão Nacional. Ainda assim, ele conseguiu chegar a 1994, quando a Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, organizou uma edição do Salão na sala Carlos Drummond de Andrade do Palácio Gustavo Capanema (antigo prédio do Ministério da Educação, inaugurado em 1943, tendo sido projetado por Lúcio Costa)⁵, no Rio de Janeiro; com 119 obras de 58 artistas de vários estados brasileiros, e uma comissão curatorial composta por nomes reconhecidos dentro do campo (Lauro Cavalcanti, Beatriz Milhazes, Anna Letycia Quadros, Maria Alice Milliet e Ferreira Gullar); tudo indicava que o Salão iria renascer. No entanto, de acordo com Angela Luz, os esforços não deram os resultados esperados:

Apesar de toda a estrutura do salão indicar as preocupações revivalistas de seus organizadores para que se instaurasse o brilho dos salões de arte no Brasil, não se conseguiu reviver o que ele havia sido no passado. A falta de recursos minava a possibilidade de bons prêmios e de dar condições ao artista para que ele pudesse ser mantido no exterior de maneira digna. Cada vez mais se esvaziava de sua glória passada, dissolvendo-se em mostras menos representativas (LUZ:op.cit., p. 148).

Assim, a partir de 1995 não houve mais o Salão Nacional de Artes Plásticas. No entanto, em outras cidade brasileiras os Salões ainda acontecem, porém com um prestígio menor do que o que Salão Nacional conquistou, embora ainda significando alternativas importantes para os artistas que estão tentando se lançar no mercado. Além dos Salões que serão apresentados a seguir, a respeito dos quais foi possível encontrar informações mais ou menos consistentes, há toda uma rede de Salões menores, que são inaugurados mas não

⁴ Bienal Internacional de São Paulo é um evento que ocorre até os dias de hoje. Criada em 1951, com a participação de Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand, teve por objetivo inserir São Paulo (e conseqüentemente, o Brasil) no circuito internacional de arte, atraindo a participação de artistas renomados no exterior.

⁵ O edifício do Ministério de Educação e Saúde foi construído durante o Governo Vargas, depois de concurso público para escolha do melhor projeto, concurso este que foi anulado por Vargas; Lúcio Costa teve seu projeto escolhido e fez do edifício em questão um marco da arquitetura modernista no Brasil.

conseguem sobreviver à quarta ou quinta edição; eles acontecem por todo o Brasil, em iniciativas particulares ou oficiais, mas os que conseguem se manter, funcionando por mais tempo e em melhores condições, são os oficiais, mantidos pelo Estado.

1.2 OS SALÕES DE ARTE NO BRASIL

Para pensarmos o Salão Paranaense em relação a outros eventos do mesmo tipo, realizados no Brasil, buscamos identificar onde e de que maneira se realizam Salões de arte nos diversos estados brasileiros.

Através da divisão de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea – MAC-PR, travamos contato com o Salão de Arte da Bahia, o Salão de Arte de Ribeirão Preto-SP e o Salão de Arte de Belo Horizonte/Bolsa Pampulha; através da Internet, localizamos o Salão de Arte de Pernambuco. Embora não seja fácil obter informações sobre eventos realizados em outros estados brasileiros, conseguimos alguns dados que nos permitem esboçar um mapeamento dos salões de arte no Brasil.

O Salão de Arte da Bahia, cuja décima quinta e última edição realizou-se em 2008/2009, embora pretendesse ter periodicidade anual foi, até aquele momento, sem dúvida o maior concorrente do Salão Paranaense. O catálogo dessa última edição, disponível no MAC-PR, mostra bem o alcance do evento. Do tamanho de uma revista, impresso em papel de excelente qualidade, apresentando texto em português e em inglês, o catálogo mostra um texto sobre cada artista selecionado, cuja obra aparece na contrapágina, em foto de ótima qualidade.

Na última edição⁶ do evento, obteve 1428 inscrições em participação espontânea, dentre as quais, foram selecionados os 40 artistas participantes. No catálogo da décima edição, um quadro com as informações referentes às nove edições até então realizadas, mostra a importância do evento, pelo número de inscrições:

1994 – 832	1997 – 1143	2000 – 1912
1995 – 581	1998 – 1816	2001 – 1738

⁶ Soubemos que se tratava da última edição porque conseguimos estabelecer contato por telefone com o Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA, instituição que realizava o evento.

1996 - 1007	1999 - 1944	2002 - 1697
-------------	-------------	-------------

Fonte: Catálogo da 10ª edição do Salão da Bahia,
Realizada em Salvador, em 2003/2004.

Na décima, realizada em 2003/2004, foram 1535 inscritos e 30 selecionados.

Percebe-se também a importância do evento, pela presença de artistas e críticos que participam de outros salões, inclusive do Paranaense, como Fernando Cocchiarale⁷, Gilberto Chateaubriand⁸ e Luiz Camillo Osório na composição da comissão julgadora, bem como encontramos artistas que participaram de edições do Paranaense entre os selecionados da Bahia.

No catálogo da nona edição do evento, texto de Luiz Camillo Osório⁹, discute os salões, sua importância e sua relação com os artistas:

Os salões de arte são uma instituição tradicional. Eles são sempre parciais e heterogêneos, produtos de uma seleção um tanto ao quanto arbitrária, realizada por uma comissão de jurados que negocia entre si os seus “critérios”, em busca de um consenso difícil e precário. Consensos nunca se pautam pela radicalidade, mas pelo convívio das diferenças. Ganha-se de um lado, perde-se de outro. Mais do que sinalizar novos caminhos artísticos, os salões pretendem montar um pequeno mapa das várias possibilidades poéticas do presente.

A questão das exclusões será sempre um tema. A pergunta é: teria sentido um salão sem rejeitados? Do mesmo modo que só se faz arte porque não se sabe defini-la, só há salão na medida em que há a possibilidade da recusa e o desconforto diante dela. De certo modo, a graça dos salões é existir uma tensão entre a razão dos selecionados e aquela dos excluídos. Deste desentendimento nasce alguma fagulha para se continuar a pensar e a fazer arte. Assim sendo, um salão não é só a exposição apresentada e os artistas premiados, mas é também todo o conjunto de outras possibilidades que não foram apresentadas e que ficam como virtualidade para os artistas e jurados (OSÓRIO, 2002).

Segundo informações obtidas por e-mail, com a funcionária do núcleo de produção do Museu de Arte Moderna da Bahia, Clara Trigo, o Salão da Bahia não acabou. Ele está com atraso em sua realização em decorrência de mudanças políticas na composição da equipe da Secretaria de Cultura da Bahia. Segundo a funcionária, o novo Secretário, Albino Rubim, tem estado mais ocupado com tarefas relacionadas à organização da Secretaria do que em realizar ações de maior visibilidade. No entanto, a decisão de tornar o Salão bienal e

⁷ Currículo disponível no apêndice.

⁸ Gilberto Francisco Renato Allard Chateaubriand Bandeira de Melo, filho de Assis Chateaubriand, nascido em Paris em 1925; colecionador, diplomata e empresário, possui uma das maiores e mais importantes coleções privadas de arte moderna e contemporânea brasileira.

⁹ Luiz Camillo Osório é crítico de arte e professor de estética da Escola de Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Já fez parte do corpo docente do curso de Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea da EMBAP.

“elevá-lo a evento de grande porte”, tomada por Solange Farkas, então gestora do MAM, permanece.¹⁰

No catálogo da edição de 2002 do Salão da Bahia, Marcus Lontra comenta os aspectos positivos do modelo salão:

O motivo real do sucesso dos salões de arte é exatamente esse: ser um evento democrático, comprometido com o caráter prospectivo da arte e com o pluralismo das vertentes contemporâneas. Por isso a imperiosa necessidade de uma comissão julgadora, onde as opiniões eventualmente conflitantes se acomodam politicamente permitindo que conceitos e olhares diferentes coexistam no mesmo espaço. Por isso a imperiosa necessidade de não formar uma comissão de curadores a pesquisar um único olhar, uma única vertente, uma única leitura. Por isso, ainda, salões valiosos para a arte brasileira como o Salão da Bahia não tem que ser necessariamente bons ou ruins. Tem que ser e felizmente eles sempre o foram um espelho real da arte contemporânea, de suas tensões, sua crise, suas perplexidades (Salão da Bahia, 2002, catálogo).

Outro evento que se destaca no cenário nacional é o Salão Nacional de Arte Belo Horizonte/Bolsa Pampulha. Com um formato diferenciado, este Salão acontece a partir da seleção de 10 artistas que, selecionados, devem fixar residência em Belo Horizonte por um ano, onde realizam pesquisa em ateliê coletivo. O resultado dessa pesquisa é mostrado em exposição realizada ao final dos doze meses, o que se concretiza efetivamente como Salão.

Durante os onze meses de pesquisa, os artistas recebem auxílio no valor de CR\$ 1.300,00, e ao final do período recebem mais CR\$ 5.500,00 para a montagem da obra para a exposição.

Para a última edição (de número 30) do Bolsa Pampulha, ocorrida em 2010, inscreveram-se 251 artistas de praticamente todos os estados brasileiros. Entre os dez selecionados, que devem apresentar seus trabalhos durante o mês de julho de 2011, está Cleverson Salvaro, artista paranaense, premiado no nosso salão e entrevistado para este trabalho.

A comissão julgadora desta edição do evento foi composta por artistas e críticos que já passaram pelo Salão Paranaense, como Cristiana Tejo e Marcos Hill, além de Ana Paula Cohen, curadora independente, editora e crítica de arte que trabalhou como curadora adjunta da 28ª Bienal de São Paulo e como co-editora das publicações relacionadas ao

projeto; Solange Farkas, ex-diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA e Marconi Drummond, artista e curador do Museu de Arte da Pampulha – MAP.¹¹

O Salão de Arte de Ribeirão Preto (SP), embora tenha um alcance mais reduzido, o que se reflete numa maioria de inscrições de artistas residentes no estado de São Paulo, é um evento que sobrevive à passagem do tempo, visto que este ano se realiza a sua 36ª edição.

As inscrições para o salão estiveram abertas entre 25 de abril e 8 de junho deste ano, e foram aceitas inscrições em todos os campos das artes visuais, desde que se tratasse de obras produzidas a partir de 2009.

O Salão vai acontecer entre 5 de agosto e 22 de setembro deste ano, quando poderão ocorrer exposições paralelas. No dia 6 de agosto será realizado um bate-papo com os artistas selecionados. Serão premiados três artistas, através de prêmios aquisitivos no valor de CR\$ 8.000,00, cada um. Os artistas premiados terão exposições individuais automaticamente agendadas para 2012.

Por último, vale citar o Salão de Arte de Pernambuco, que vive situação semelhante ao da Bahia; mudanças na equipe gestora, fusões entre Secretarias de estado, causaram atraso na realização do evento. No entanto, o Salão, que teve a 47ª edição em 2008, deve permanecer, inclusive com transformações para melhor, como a realização de exposições paralelas ao evento, o pagamento de bolsas para a realização de pesquisas para os artistas durante um período de dez meses e o treinamento de uma equipe voltada para as ações educativas, a serem realizadas ao longo da duração do evento.¹²

Ainda que enfrentando dificuldades, os salões de arte permanecem no Brasil. Apesar de tudo, ainda são o modo mais democrático de divulgação da produção artística e a maneira mais simples de um artista se fazer conhecer. O fato de o estado ser o grande financiador da arte no Brasil, se por um lado pode colocar problemas, como os acima citados, ainda é o meio mais seguro de garantir a continuidade das ações relacionadas à promoção e manutenção do campo artístico.

Interessante notar que a sobrevivência do modelo salão está relacionada a contextos sociais mais incipientes, onde o campo artístico parece ser menos pujante. São Paulo e Rio

¹¹ Todas as informações sobre o Salão de arte de Belo Horizonte/Bolsa Pampulha foram retiradas do website do evento, www.portalpvh.pbh.gov.br, onde consta inclusive o edital da edição deste ano. Acesso em 04/07/2011.

¹² Informações obtidas por telefone, com Luciana Padilha, Secretária de Cultura do Estado de Pernambuco.

de Janeiro não possuem salões oficiais. São Paulo tem as Bienais, evento internacional, que movimenta todo o campo artístico brasileiro e além disso tem efetivamente um mercado de arte, onde sabemos que até os artistas paranaenses costumam comercializar seus trabalhos¹³. O Rio de Janeiro, que teve Salão oficial até 1994, herança da Academia Imperial de Belas Artes, hoje não mantém mais um evento de grande porte, mas mantém uma série de eventos

menores, geridos pela iniciativa privada, que fazem o mercado de arte funcionar ininterruptamente.

Assim, a presença dos salões em cidades de menor porte e fora do eixo Rio-São Paulo, sinaliza para o fato de que esse evento acaba por fazer funcionar o campo artístico, na medida em que nessas cidades não há muitos outros acontecimentos relacionados à arte.

No caso de Curitiba, é importante ressaltar que embora haja diversos espaços expositivos na cidade, e um calendário de exposições e eventos mantidos pelo estado e pela prefeitura (através da Fundação Cultural de Curitiba – FCC), o Salão Paranaense ainda ocupa lugar de destaque e aparece na fala dos artistas entrevistados para este trabalho como um evento capaz de conferir reconhecimento ao artista por ele premiado, como se verá adiante.

¹³ Essa informação foi citada por vários artistas entrevistados, que mantêm contato com galerias em São Paulo para comercializar sua produção.

2. ANTECEDENTES DO SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES: ARTE NO PARANÁ ANTES DO SALÃO

Os primeiros registros de produção artística no Paraná, depois dos estrangeiros que retrataram nossa paisagem, referem-se ao ensino ministrado em Paranaguá, pelas irmãs norteamericanas Jéssica e Willie James, que ensinaram a primeira pintora paranaense, Iria Correia. Em Curitiba, a pintura e o desenho começaram a ser ensinados por Mariano de Lima, aqui chegado por volta de 1884, para trabalhar na decoração do Teatro São Theodoro.

Nos últimos vinte anos do século XIX Curitiba ainda era uma cidade pacata, cuja população não chegava a 20.000 habitantes. Embora acanhada, começava a se transformar graças a riqueza produzida pela erva-mate, que promovia o desenvolvimento do comércio e da indústria, mudando as características da cidade. A industrialização ainda que incipiente, exigia mão de obra qualificada, capaz de ocupar os postos por ela criados.

É neste momento que chega a Curitiba o imigrante português Antonio Mariano de Lima, que estivera anteriormente no Rio de Janeiro, onde mantivera contato com o arquiteto Bithencourt da Silva, fundador e diretor do Liceu de Artes e Ofícios daquela cidade.

Segundo Adalice Araujo ele, ainda no Rio de Janeiro, teria sido contratado por Carlos de Carvalho¹⁴ para vir a Curitiba trabalhar na execução da cenografia do Teatro São Teodoro (ARAÚJO:1976 p.23).

Então, chegou Mariano de Lima a Curitiba no ano de 1882, aos vinte e quatro anos de idade¹⁵. Terminado o trabalho no Teatro São Teodoro, Mariano permaneceu em Curitiba, onde em 1886 fundou sua *Aula de Desenho e Pintura*, que em 1889 passaria a se chamar oficialmente Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. A Escola, inspirada no modelo do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde Mariano estivera anteriormente, oferecia cursos nas áreas de artes plásticas, música, arquitetura e artes aplicadas; os cursos

¹⁴ Carlos Augusto de Carvalho. Político brasileiro, conselheiro do Império, foi nomeado Presidente da Província do Paraná em 1882, cargo que ocupou até 1883. Foi Ministro das Relações Exteriores durante os Governos de Floriano Peixoto e de Prudente de Moraes, encaminhou o reatamento de relações entre Brasil e Portugal e redigiu o Código da Justiça Militar.

¹⁵ Há divergência nas informações existentes nas fontes sobre o assunto: Adalice Araújo afirma que Mariano de Lima chegou a Curitiba *provavelmente* em 1884, aos 23 anos; a informação adotada aqui foi retirada de Wachowicz, Ruy. *A Universidade do mate: história da UFPr*. Curitiba: APUFPr, 1983.

de pintura, desenho, arquitetura, gravura e escultura contavam com disciplinas como *desenho de figura e ornato, arqueologia, mitologia e história da arte*, enquanto os cursos de artes aplicadas e industriais contavam com o ensino de *marcenaria, mecânica, litografia, carpintaria, funilaria, encadernação e prendas domésticas*. Percebem-se portanto duas orientações diferentes: a preocupação com a formação de artistas, fortemente marcada pela influência do pensamento neoclássico, e a busca por uma efetiva profissionalização dos trabalhadores. Os cursos eram gratuitos e ofertados em sua maioria no período noturno, para que pudessem ser freqüentados por jovens que precisassem trabalhar (OSINSKI:2000).

Até 30 de junho de 1899, haviam passado pela escola 2.448 alunos, assim distribuídos: 1482 do sexo masculino e 966 do feminino. As preferências foram as seguintes: Línguas e Ciências, 172; Música, 382; Desenho, 1678; Arquitetura, 138; Escultura, 18; Pintura, 41; Artes e Indústrias, 19. (WACHOWICZ:1983)

A Escola recebia alunos de diversas classes e origens sociais numa perspectiva claramente voltada para a preparação para o trabalho, o que acabou por criar problemas para Mariano de Lima. Num dado momento, o governo do Estado, com o intuito de cortar custos, determinou que as alunas da Escola Normal assistissem a algumas aulas na Escola de Mariano de Lima, uma vez que se tratava de aulas iguais, ministradas nas duas instituições; no entanto, algumas normalistas recusaram-se a freqüentar as aulas na Escola de Mariano de Lima, provavelmente por se tratar de Escola dirigida às camadas populares (WACHOWICZ: op. cit., p.27).

Em 1890 o currículo da Escola de Belas Artes e Indústrias passou a ser semelhante ao da Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, para facilitar a ida de alunos daqui para lá.

A Escola realizou onze exposições de trabalhos de alunos no Paraná e participou de uma exposição no Rio de Janeiro em 1896. Também mandou trabalhos para uma exposição em Chicago, nos Estados Unidos, onde teve trabalhos premiados.

Durante os anos em que permaneceu na direção da Escola, Mariano de Lima fez publicar, com o auxílio de alunos e professores da instituição, um jornal intitulado *A Arte*, primeira publicação sobre o assunto existente no Paraná, através do qual divulgava informações a respeito da Escola, tornava pública a sua situação financeira e veiculava anúncios nos quais oferecia seus serviços de retratista, pintor e professor.

Entre tantos problemas enfrentados por Mariano de Lima, certamente um dos mais graves foi quando viu parte de seus alunos trocarem sua Escola pelo Conservatório de Belas Artes, organizado em 1894 por Paulo Ildefonso de Assumpção, que havia sido seu aluno e amigo.

Segundo SANTANA (2004), Paulo Ildefonso de Assumpção

teve uma carreira meteórica no campo das artes plásticas. Foi nomeado para o cargo de professor de desenho do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, enquanto ainda era aluno daquela instituição, cargo que ocupou até 1890. No ano de 1889 recebeu o diploma de Bacharel em Arqueologia e História das Artes. No ano seguinte retornou a Curitiba onde foi nomeado professor de escultura e desenho da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, quando voltou a colaborar com o antigo professor, recebendo elogios do próprio Mariano (de Lima). Tal fato nos leva a crer que Mariano de Lima mantinha grande consideração por Paulo Ildefonso de Assumpção. Entretanto, depois de um curto período junto ao ex-professor, Paulo Ildefonso começou a projetar a própria escola e, por conta disso, iniciou uma campanha difamatória contra o amigo (SANTANA: 2004, p.79).

Tendo mantido Curitiba como pioneira no ensino oficial de arte, ao lado do Rio de Janeiro e Salvador (únicas cidades brasileiras que naquele momento contavam com uma Escola como a de Mariano de Lima), a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná não conseguiu sobreviver às muitas dificuldades enfrentadas por seu idealizador. Além da permanente dificuldade financeira, resultante dos poucos recursos concedidos pelo Estado, consta que nos últimos anos de trabalho, Mariano de Lima foi vítima de uma série de conflitos de ordem pessoal, que acabaram contribuindo para a sua decisão de deixar Curitiba, o que veio a ocorrer em 1906, quando segundo WACHOWSKI (op. cit., p. 28), teria partido para Manaus, onde teria lecionado desenho e pintura no Liceu de Artes e Ofícios, na Escola Normal e no Ginásio do Estado do Amazonas (DIEZ:1995, p.25).

Depois de sua partida, a Escola ainda se manteve funcionando, sob a direção de sua esposa, D. Maria Aguiar de Lima, até 1911 quando, segundo WACHOWICZ (1983), apesar de seus 302 alunos, veio a fechar as portas. Além do estado de saúde de D. Maria, que exigia cuidados especiais e ausências prolongadas, a criação da Escola Federal de Aprendizizes Artífices em 1910, segundo este autor, também contribuiu para o seu fechamento.

No entanto, outras fontes afirmam que a Escola não fechou; apenas mudou de nome e passou a ser administrada por outras pessoas. Segundo SANTANA (op. cit., p. 96), em 1917 a Escola de Belas Artes e Industrias do Paraná passou a se chamar Escola Profissional

Feminina, mudando radicalmente sua proposta original de trabalho e funcionamento; em 1933, a Escola foi transferida para a Av. República Argentina, passando a se chamar Escola Profissional República Argentina, e passando a ser administrada pela Secretaria Estadual de Educação; e finalmente em 1992, ainda sob a administração da Secretaria Estadual de Educação, ela passa a se chamar Centro de Artes Guido Viaro, através da Resolução 1654, de 3 de junho daquele ano, tendo também suas instalações físicas transferidas para uma pequena edificação nas dependências do Colégio Estadual do Paraná, onde permaneceu durante alguns anos. Hoje o Centro de Artes Guido Viaro funciona em uma edificação no bairro Capão da Imbuía.

A despeito de todas as dificuldades, o pioneirismo de Antonio Mariano de Lima é indiscutível. Sua Escola foi, efetivamente a primeira instituição de ensino regular de arte no Paraná. Ainda que se tratasse de uma concepção de arte um tanto diversa da que prevalece hoje, visto que a Escola tinha um sentido de preparação para o trabalho, o que se refletia inclusive na origem social de sua clientela, a iniciativa de Mariano de Lima foi o primeiro passo para a institucionalização do ensino de arte em nosso estado.

Em 1909, o então Presidente da República Nilo Peçanha, inaugurou dezenove Escolas de ensino profissional nas capitais brasileiras, (exceto no estado do Rio de Janeiro, que teve sua Escola inaugurada na cidade de Campos), com o objetivo de formar mão-de-obra qualificada para atender ao processo de industrialização que começava a se intensificar no país. As Escolas foram criadas através do Decreto n 7.566, de 23 de setembro de 1909 e sua manutenção ficaria a cargo do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, a quem cabiam os assuntos relativos ao ensino profissional não superior. Entre essas escolas estava a Escola de Aprendizes Artífices do Paraná, localizada em Curitiba.

Embora seja fato que a industrialização estivesse ocorrendo e que a mão-de-obra qualificada fosse necessária, há muitas evidências de que as Escolas de Aprendizes Artífices tenham sido criadas acima de tudo para tirar das ruas os menores desamparados que viviam da mendicância, promovendo arruaças e confusões em lugares públicos.

Essas escolas teriam como objetivo principal criar nos menores o “hábito do trabalho”, produzindo “homens aptos e úteis” (PANDINI:2001), ou seja, disciplinando as camadas menos favorecidas da população, aquelas compostas pelos pobres e pelos imigrantes.

Dessa forma, as Escolas Federais de Aprendizizes Artífices eram organizadas para atender a meninos, a partir dos dez anos de idade, preferencialmente órfãos ou desamparados, mas também aqueles cujas famílias lutassem com dificuldades para sobreviver.

Segundo Nilo Peçanha,

o aumento constante da população das cidades exige que se facilite às classes proletárias os meios de vencer as dificuldades sempre crescentes da luta pela existência; para isso se torna necessário, não só habilitar os filhos dos desfavorecidos da fortuna com o indispensável preparo técnico e intelectual, como fazê-los adquirir hábitos de trabalho profícuo, que os afastará da ociosidade, escola do vício e do crime (apud CUNHA:2000).

No Paraná, a Escola de Aprendizizes Artífices foi criada em 1909, instalada em um casarão particular alugado para este fim na Praça Carlos Gomes, e dirigida por Paulo Ildefonso de Assumpção, jovem artista e militar, filho do criador da Polícia Militar do Paraná e irmão do Presidente da Associação Comercial desse estado. Nomeado pelo Presidente da República, Paulo Ildefonso iniciou o processo de instalação da Escola em dezembro de 1909, para que ela comesse a funcionar em janeiro de 1910, o que de fato ocorreu. Algumas fontes dão conta de que esta escola foi criada a partir da adaptação do Conservatório de Belas Artes do Paraná e não que tenha sido efetivamente criada (OSINSKII, 2000:p.204).

Subordinada inicialmente ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio e mais tarde ao Ministério da Educação e Saúde Pública, a Escola começou a funcionar com 45 alunos mas já no primeiro ano letivo atingiu a marca de 150 alunos matriculados.

Embora se tratasse de ensino de arte voltado para o trabalho, está sendo considerado aqui que a Escola de Aprendizizes Artífices foi de certa forma, a continuidade da iniciativa de Mariano de Lima. Alguns autores consideram que sua abertura contribuiu para o fechamento da Escola de Mariano, o que pode fazer sentido já que as duas Escolas atendiam a clientela semelhante, sendo que a Escola de Paulo Ildefonso tinha muito mais recursos para funcionar, o que explica em boa medida o seu sucesso.

Entre 1910 e 1928, período em que Paulo Ildefonso dirigiu a instituição, apesar de algumas dificuldades, ela se manteve funcionando regularmente, atendendo sempre a mais do que 150 alunos matriculados por ano, nos diversos cursos.

Mantida com verba do Governo Federal, a Escola de Aprendizizes Artífices do Paraná não enfrentou as mesmas dificuldades que a Escola de Mariano de Lima enfrentara. Lendo os

ofícios enviados por Paulo Ildefonso para o Ministro responsável pela Escola, percebe-se que ele apenas comunicava a razão dos gastos e recebia o ressarcimento da importância devida. Em boa medida o sucesso da Escola de Paulo Ildefonso (que fora professor na Escola de Mariano de Lima) deveu-se ao fato da Educação formal estar mais institucionalizada, o que se percebe pela inauguração das dezenove Escolas de Aprendizes Artífices; mas, é possível também que se pense que o sucesso seja decorrente da posição ocupada por Paulo Ildefonso, que não era imigrante e muito pelo contrário, era filho de família bem colocada na sociedade paranaense de então.

Segundo QUELUZ,

Paulo Ildefonso não limitaria as suas atividades, apenas “à propagação das artes”, ocupando uma série de importante e contrastantes cargos públicos. Foi indicado como Comissário de Polícia em 1900; foi chefe de Gabinete do Presidente do Estado, Vicente Machado, em 1904; Chefe de Gabinete do secretário do Interior Luiz Xavier em 1908 e, por fim, Diretor da recém criada Repartição de Estatística do Arquivo Público, em 1909. (op. cit., p.41)

É certo que a Escola de Aprendizes Artífices do Paraná não foi a única a se manter funcionando com êxito durante longo período. A maior parte das outras Escolas criadas por Nilo Peçanha também funcionaram bastante bem, a despeito das necessidades reais impostas pelo processo de industrialização que, como demonstra Cunha (op.cit.), nem sempre coincidiram com o que as Escolas ofereciam. Segundo este autor, as Escolas foram criadas nas capitais, sem que fosse levado em conta se era nas capitais que havia a maior necessidade de mão-de-obra qualificada, assim como não foi levado em conta se era na capital que se encontrava o maior número de meninos desprovidos de fortuna.

Segundo este autor,

“Mais do que supridoras de força de trabalho para a industrialização, as escolas de aprendizes artífices constituíram um meio de troca política entre as oligarquias que controlavam o Governo Federal e as oligarquias no poder nos diversos estados. Os gastos federais na forma de salários e de compras no comércio local representavam importante aporte econômico, assim como os empregos para os indicados pelas elites locais – instrutores, secretário e, principalmente, diretor. As vagas oferecidas pelas escolas para os alunos poderiam ser, por sua vez, preenchidas mediante recomendações dos chefes políticos locais aos diretores, satisfazendo demandas de seus agregados e cabos eleitorais.” (CUNHA,op.cit., p.72)

Ainda assim, as Escolas funcionaram regularmente durante longo período na maioria dos casos, o que aponta para o suporte da verba do governo federal como uma das principais razões de seu sucesso. E sendo assim, a escolha de seus diretores, nomeados pelo Presidente da República, com certeza não seria aleatória, e não recairia sobre alguém

desprovido de boas relações políticas não só no estado, mas principalmente no distrito federal, onde se concentravam as tomadas de decisão.

Assim, comparando as duas iniciativas, a de Mariano de Lima e a de Paulo de Ildefonso, ambas Escolas voltadas para o ensino de arte como instrumento de preparação para o trabalho; ambas dirigidas por artistas e dispostas a receber alunos das diversas camadas sociais, e no entanto, as duas consolidaram trajetórias tão diferentes. Mariano de Lima esteve sempre às voltas com as dificuldades financeiras, sempre organizado de forma precária, marcado por uma certa provisoriedade, como se estivesse sempre esperando que as coisas se definissem, se organizassem; mas nunca esta ordem dependia exclusivamente dele, estava sempre dependente de algum favor de algum homem público, que sempre lhe garantia novas verbas, que nunca vinham.

De outro lado a experiência de Paulo Ildefonso de Assumpção, que já nasce bem sucedida, respaldada pelas verbas federais que às vezes podiam demorar, mas sempre chegavam. E além disso, respaldada por um nome que era garantia na cidade. Ao contrário de Mariano de Lima, Paulo Ildefonso tinha credibilidade na sociedade local. Muitos são os ofícios redigidos por ele e dirigidos ao Ministro, em que ele solicita o repasse de verbas que ele já gastou, pois os comerciantes o conhecem e confiam nele. Ele dá como garantia o próprio nome, e isto é o bastante para os comerciantes locais. Assim, ele faz a Escola funcionar, mesmo nos períodos em que as verbas federais demoram a chegar.

Mariano de Lima partiu para Manaus e jamais retornou a Curitiba, e pouco se sabe sobre o seu fim. Paulo Ildefonso passou a direção da Escola para seu filho, Rubens Klier de Assumpção que, mantendo-se na direção da Escola até 1938, deu continuidade aos projetos políticos da família.

Alfredo Andersen, que chegou a Curitiba em 1902, depois de ter passado dez anos em Paranaguá, onde se casou com Anna de Oliveira e pintou retratos de políticos e membros das famílias abastadas da região, lecionou na Escola de Mariano de Lima, embora em período posterior à sua permanência na direção da mesma, já que Mariano, que partira para Manaus, deixara a Escola sob a supervisão de sua ex-aluna e esposa, D. Maria Aguiar de Lima.

De qualquer modo, a Escola de Mariano de Lima, a despeito das dificuldades que enfrentou, foi a instituição que possibilitou o começo do ensino de arte em Curitiba, pelo menos no que se refere a um ensino oficial. Logo em seguida, Alfredo Andersen iniciou suas aulas de desenho e pintura, mas em caráter privado, sendo as aulas ministradas em sua própria casa, por onde passaram diversos artistas importantes para o Paraná.

2.1 OS SALÕES DA SOCIEDADE DOS ARTISTAS PARANAENSES

Muito antes de ser inaugurada a 1ª edição do Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, houve em Curitiba um outro movimento no sentido de realizar ações relacionadas à arte. Um grupo de artistas e intelectuais se mobilizou para fundar a Sociedade dos Artistas Paranaenses, “grêmio destinado a coordenar todos os elementos de arte de nosso Estado, para melhor defesa dos ideais comuns e dos comuns interesses” (Gazeta do Povo, 11/01/1931).

Assim, no dia 10 de janeiro de 1931, às 16:00hs, reuniu-se no Conservatório de Música “um grande número de artistas, estetas e homens de letras” (idem), para fundar a referida Sociedade, cujos objetivos eram “defender altos e instantes interesses dos cultores paranaenses de arte, produzir uma maior propaganda dos seus assuntos e movimentar o ambiente com conferências, concertos, exposições e demais torneios, além da instituição da Biblioteca dos artistas.”

Na mesma reunião, foi eleita a primeira Diretoria da Sociedade, que ficou assim constituída: Presidente, Alfredo Andersen; vice-presidente, João Turin; secretário, Odilon Negrão; bibliotecária, Sra. Berta Lange de Morretes; orador e consultor jurídico, Dr. Samuel César (idem).

Pouco se sabe sobre as atividades da Sociedade dos Artistas Paranaense. Algumas notícias esparsas nos jornais locais nos informam sobre seus membros e suas ações. Em abril do mesmo ano, o Sr. Fritz Lange de Morretes, integrante da referida agremiação, deu entrevista ao Jornal Gazeta do Povo. Em matéria intitulada *Para defender e desenvolver a arte paranaense*, o artista teceu comentários sobre os objetivos da Sociedade:

A Sociedade dos Artistas Paranaenses vai de vento em popa; vai muito bem. Não quero dizer com isso tenha vencido todos os obstáculos, nem o poderia, como Sociedade nova

que é. As pessoas que estão à sua frente são timoneiros velhos e acostumados a lutar. No momento em que todos os sócios compreenderem as finalidades da Sociedade, esta terá em cada um deles um propagandista. Então a Sociedade poderá ampliar e aumentar os seus empreendimentos de modo a dilatar as vantagens dos sócios, que já não são poucas.(...)

Envidará também todos os esforços para conseguir uma sede própria para concertos, conferências, exposições de pintura e outros tentamens. Ao mesmo tempo que cuidará de resolver esses problemas procurará estabelecer contato com o governo do Estado apresentando sugestões aos poderes públicos capazes de favorecer o desenvolvimento das artes no Paraná (Gazeta do Povo, 11/04/1931).

Notícia publicada pelo jornal Gazeta do Povo, no dia 25 de outubro de 1931 anunciava a abertura do 1º Salão Paranaense, no dia 3 de novembro, no prédio da Alfaiataria Theinel, à Av. João Pessoa. A mesma notícia informava que o júri do referido evento seria composto por Alfredo Andersen, João Turim e Ludovico Doetsch.

E foi assim que o grupo em questão conseguiu unir esforços para realizar o 1º Salão Paranaense, inaugurado oficialmente em 3 de novembro de 1931, dia em que o pintor Alfredo Andersen completou 71 anos.

Segundo notícia veiculada pelo Jornal Gazeta do Povo, em 4 de novembro de 1931, a inauguração do Salão atraiu muitos visitantes ilustres, como autoridades locais, políticos, militares e representantes diplomáticos de outros países e esteve aberta até às 23 hs. O mesmo jornal nos informa que a exposição permaneceria funcionando até o dia 30 de novembro, diariamente das 14 às 23 hs.

No ano seguinte, a mesma Sociedade realiza uma segunda edição do evento, desta vez menos comentada pelos jornais. Uma pequena notícia, publicada no Jornal Gazeta do Povo no dia 15 de dezembro de 1932 dá as informações sobre o evento:

Para o Salão de 1932 poderão ser enviados trabalhos até às 14 horas do dia 16 do corrente, à Alfaiataria Avenida – Avenida João Pessoa nº 71. Às 13:30 hs do dia 18 serão julgadas todas as obras remetidas ao Salão.

Os trabalhos não aceitos pelo júri poderão ser procurados no local da exposição às 17 horas do mesmo dia.

As obras aceitas só serão entregues depois do encerramento do Salão.

E isto é tudo que foi publicado sobre o evento daquele ano. No entanto, se isso nos faz pensar que o evento talvez tivesse perdido prestígio ou importância na vida da cidade, uma notícia publicada no dia 18 de agosto de 1933, dá conta de outros eventos (um concerto musical e uma conferência literária) realizados pela Sociedade dos Artistas Paranaenses e, sem se referir explicitamente ao Salão, informa que a Sociedade dos Artistas Paranaenses seria representada na Exposição Feira Interestadual, realizada pela Associação

Paranaense de Imprensa; a notícia fala em uma comissão executiva, composta pelos membros dos conselhos de pintura e arquitetura da SAP, que faria os contatos com a Associação Paranaense de Imprensa para viabilizar a participação da SAP na Exposição Feira.

A Exposição Feira Interestadual de Curitiba realizou-se na Praça Rui Barbosa entre dezembro de 1933 e janeiro de 1934. Um álbum comemorativo da referida exposição, publicado durante o seu funcionamento, dá algumas pistas sobre o evento: estiveram representados na Exposição o Estado do Rio Grande do Sul, o Distrito Federal e o Departamento Nacional do Café além, é claro, do Estado do Paraná. Foram construídos grandes pavilhões para abrigar as exposições, que apresentavam produtos agrícolas e industriais e muito mais. No pavilhão do Distrito Federal, por exemplo, havia “cartazes artísticos de propaganda dos pitorescos recantos da Capital Federal e do Carnaval Carioca, além de úteis informações sobre viagens turísticas à região”.

No pavilhão do Rio Grande do Sul, uma área de aproximadamente 80 metros quadrados abrigava uma exposição dos produtos da Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, com sede em Santa Maria.

Nos pavilhões destinados ao Paraná estavam expostos em “modernos stands artisticamente decorados” diversos produtos industriais: entre muitos outros, destacamos a presença de Mueller & Irmãos, máquina; Dr. A. Badaró Braga, aparelhos dentários; Machine Cottons & Cia., linhas para coser e bordar; Eng. Isaías Alberti & Cia., máquinas para cereais; Companhia Telefônica do Paraná, aparelhos telefônicos; José Hauer Jr., lâmpadas e rádios; F. Essenfelder & Cia., pianos, rádios e vitrolas; Fábrica Derley, saponáceos e, em pavilhão separado, Leão Jr. & Cia., erva-mate, café, farinha de trigo e muitos outros artigos.

Ilustrado com fotos da vista parcial da cidade e de edificações como o “imponente edifício da Escola Normal Secundária de Curitiba (Instituto de Educação do Paraná)”, o álbum apresenta o catálogo do III Salão Paranaense, que se realizou no interior da Exposição.

Contando com as seções de pintura, escultura, desenho e arquitetura, o III Salão Paranaense reuniu muitas obras de vários artistas. Na capa do catálogo, a reprodução do

auto-retrato de Alfredo Andersen sinaliza para o texto de abertura, escrito pelo Dr. Sá Barreto, Secretário do Salão, em que o pintor norueguês é enaltecido:

“Entre as artes representativas, incontestavelmente a Pintura, em nosso Estado, foi aquela que melhor e mais rapidamente se desenvolveu. Devemos esse avanço rápido da Pintura, entre nós, à vinda, para o nosso meio, do talentoso e apaixonado artista norueguês da paleta, o professor Alfredo Andersen que, em trinta anos mais ou menos, de atividades pictóricas conseguiu educar uma plêiade brilhante de artistas pintores. Andersen que é venerado no Paraná, como o criador da sua Pintura, possui hoje, em retribuição aos seus serviços e muito justamente, o título de cidadão curitibano. Do atelier do mestre, saíram nomes que transpuseram até as fronteiras pátrias, logrando lugar de destaque, mesmo nas grandes metrópoles.”

Compuseram o júri do evento os seguintes artistas: Pintura, Alfredo Andersen, Lange de Morretes e Guido Viaro; Escultura, João Turin; Arquitetura F. Pinnow.

Participaram do Salão Alfredo Andersen, Makoto Aoki, Thorstein Andersen, Kurt M. Boiger, Augusto Conte, J. Daros, Theodoro de Bona, Ludovico Doetsch, Innocencia Falce, J. Ghelfi, F. Lange de Morretes, Oswald Lopes, Nadir Costa Marach, Francisco Pinnow, H. Schiefelbem, Adolfo Sperandio, Erbo Stenzel, João Turin, Guido Viaro e J. Zaco Paraná.

O catálogo não fala em premiação, apenas apresenta a lista dos artistas e a reprodução de algumas obras.

Essas foram as últimas informações encontradas sobre o Salão promovido pela Sociedade dos Artistas Paranaenses. Se houve outra edição, a documentação se perdeu e não há registro nos jornais.

Passaram-se onze anos até que outra iniciativa tivesse êxito. Só em 1944, novamente ao redor do nome do mestre Alfredo Andersen, já então falecido, reuniram-se artistas e intelectuais interessados em fazer acontecer o Salão. Alguns artistas envolvidos com o primeiro Salão aparecem na composição do júri e na organização do evento: Theodoro de Bonna, Guido Viaro, João Turin.

3. O SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES; PRIMEIRAS EDIÇÕES: A CONSOLIDAÇÃO DO EVENTO

“Os salões de arte perderam grande parte de seu prestígio e já não despertam o interesse dos artistas de maior renome ou com carreira já consolidada em termos de mercado de arte ou no exterior. Este desprestígio acentuou-se na década de 70, e se muitos salões sobrevivem dentro da rotina inscrição-seleção-premiação, não oferecem o mesmo fascínio de antes, apesar de serem ainda hoje uma das poucas formas democráticas de acesso dos artistas jovens ou da província ao circuito de arte”. (Frederico Morais)

A história dos Salões de arte remonta ao século XVIII, quando, na França, as exposições dos alunos da Academia Real de Pintura e Escultura passaram a acontecer em um salão do Louvre, o Salon Carré, que por extensão, passou a nomear esse tipo de evento, que chegou aos nossos dias.

Diretamente ligados às Academias de arte, os salões eram uma forma de divulgar o trabalho de seus alunos, levando-o para perto do público. Embora as Academias de arte tenham surgido em período anterior, as exposições com esse formato só passaram a acontecer regularmente a partir de meados do século XVII, consolidando o modelo salão apenas no século XVIII.

Os Salões foram conquistando enorme prestígio e se tornando um evento importante do mundo das artes na Europa, atraindo um público cada vez maior, como o atestam alguns autores:

Em Paris, ao longo de um século os salões foram o grande evento das artes plásticas, funcionando como reveladores de novos talentos e tendências e servindo como arena de debates sobre a arte. Mesmo quando o salão oficial deixou de ser o único, o universo dos salões manteve a vivacidade necessária ao debate sobre arte, fazendo funcionar um circuito em que as obras eram apresentadas, apreciadas, julgadas e comentadas.

No Brasil, o modelo das academias de arte também foi incorporado, já que o ensino de arte se institucionalizou por aqui com a instalação da Academia Imperial de Belas Artes, fundada por D. João VI em 1826, no Rio de Janeiro. Motivada pela chegada de um grupo de artistas franceses que aportaram no Rio de Janeiro em 1816 em circunstâncias ainda hoje pouco esclarecidas, a Academia reproduziu aqui nos trópicos o que se passava em Paris:

desde o funcionamento da Academia, com as aulas de desenho de observação e cópias de trabalhos de artistas célebres, até a realização das exposições dos trabalhos dos alunos – lá, Salões; aqui, Exposições Gerais:

Por iniciativa de Félix Émile Taunay, diretor da Academia Imperial de Belas Artes, as exposições de final de ano da instituição se tornaram, a partir de 1840, públicas e abertas a quaisquer artistas, brasileiros ou estrangeiros residentes no país (MORAIS:1995, p. 19).¹⁶

Com a proclamação da República a Academia Imperial de Belas Artes passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), mas manteve as exposições gerais ainda com este nome, que só mudaria oficialmente em 1933, por meio do decreto nº 22.897 de 6 de julho daquele ano. No entanto, a Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes de 1931 ficou conhecida como o Salão de 31, um marco na história da arte moderna no país, já que foi o Salão organizado pelo arquiteto Lúcio Costa, então diretor da ENBA e estreitamente ligado ao modernismo. Mas, oficialmente, as exposições gerais só viraram Salões em 1933, com o nome de Salão Nacional de Belas Artes, visto que não se limitavam a receber obras de alunos da Escola, mas aceitavam inscrições de outros artistas (LUZ, op. cit.).

Em 1940 o Salão Nacional de Belas Artes passou a apresentar a Divisão Moderna, contemplando interesses de artistas e críticos identificados com a arte moderna, que naquele momento se apresentava como produção artística minoritária no Brasil.

É nesse momento que o Salão Paranaense nasce, certamente inspirado pelos salões que aconteciam no Rio de Janeiro e em São Paulo. No entanto, o formato do Salão criado aqui é ainda mais tradicional, praticamente não havendo espaço para a produção moderna, pelo menos nos primeiros anos, em boa medida em razão da produção moderna ser praticamente inexistente por aqui. Nas primeiras edições do Salão Paranaense só aparecem obras de inspiração acadêmica, o que vai mudar apenas a partir do início dos anos cinquenta.

Ainda assim, a criação do Salão Paranaense de Belas Artes faz parte de um movimento de efervescência cultural certamente decorrente de um processo mais amplo de modernização de Curitiba, que crescia e se transformava rapidamente, impulsionada pela

¹⁶ Também aqui no Brasil, o prestígio das exposições gerais atraía um público significativo, como mostra o mesmo texto de Moraes: “A exposição geral de 1872 foi visitada por 63.969 pessoas, cifra extraordinária mesmo para os padrões culturais de hoje, considerando-se que o Rio de Janeiro de então tinha 274 mil habitantes. Vale dizer, uma quarta parte da população da cidade foi ver a mostra” (MORAIS, 1995, p.20).

economia cafeeira, que começava a se tornar mais importante que a economia ervateira¹⁷, pela abertura de estradas, que viabilizavam o escoamento da produção¹⁸ e também pelo processo de urbanização e industrialização que afetava todo o país.

A transformação por que passou a cidade ao longo dos dez anos compreendidos entre 1940 e 1950 pode ser melhor constatada ao se observarem os números presentes nos recenseamentos realizados no início e no fim do referido decênio. Em 1940, a população de Curitiba era de 140.656 habitantes, dos quais 9.025 trabalhavam na agricultura, pecuária e silvicultura, contra 12.159 que trabalhavam na indústria e 6.660 no comércio.¹⁹

Dez anos depois, não apenas a população crescera, mas as atividades desenvolvidas pelas pessoas apontavam para uma cidade que, de certa forma, ia deixando para trás suas características rurais e começava a se transformar efetivamente em um centro urbano: encontramos uma população de 180.575 habitantes, dos quais somente 3.343 ganhavam a vida trabalhando na agricultura, pecuária e silvicultura; em contrapartida, registra-se um aumento acentuado no número de pessoas que trabalhavam na indústria: 21.704. Da mesma forma, percebemos aumento no número de pessoas cujo sustento dependia de atividades ligadas ao comércio: 9.706 pessoas.²⁰

Em 1941, a Prefeitura de Curitiba solicitou à Empresa Coimbra Bueno & Cia. um plano diretor. A empresa trabalhava em parceria com o urbanista francês Alfred Agache, que já realizara projetos urbanísticos em outras cidades brasileiras. Então, foi implementado em Curitiba o Plano Agache, que abriu avenidas e mudou significativamente o aspecto da cidade:

Agache trabalhou diretamente com técnicos da Prefeitura. Curitiba foi então descrita como um pólo de convergência e de distribuição de grande parte da economia do Estado. A cidade era também centro político, militar, estudantil e cultural que, desde o início do século 20, tinha acentuado desenvolvimento; no entanto, não tinha ares de capital. O saneamento e o tráfego urbano eram dois dos mais sérios problemas. Nas conclusões do Plano, constatou-se que não havia falta de espaços livres, mas má distribuição dos mesmos, representados por largas avenidas, praças, jardins e parques públicos (SUTIL, 2008, p. 42).

¹⁷ Segundo Waschowicz (2001,p.274), já em 1935 a erva-mate e o café representavam, respectivamente 15 e 14,4% da receita do estado, começando portanto um movimento de crescimento da cafeicultura, consolidado nos anos 50, quando o Paraná chegou a colher 60% de todo o café produzido no Brasil.

¹⁸ BOSCHILLA, 1995.

¹⁹ RECENSEAMENTO GERAL DO BRASIL – setembro de 1940. Série Regional: Parte XVIII – Paraná. Censos demográfico e econômico. Rio de Janeiro: IBGE, 1951.

²⁰ RECENSEAMENTO GERAL DO BRASIL – Série Regional: Parte XXVI – Paraná. Censos demográfico e econômico. Rio de Janeiro: IBGE, 1955.

Apesar dos problemas, a cidade crescia e tinha vida cultural. Havia a SCABI (Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê), que realizava concertos, recitais e conferências sobre arte para uma plateia bastante interessada e assídua. E foi com a mobilização dos integrantes da SCABI e da Sociedade de Amigos de Alfredo Andersen que em 1948 foi inaugurada a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), instituição oficial de ensino de arte e música.

Mas nem só de música erudita era feita a programação cultural da cidade; havia também o rádio, representado inicialmente pela PRB-2, primeira estação de rádio do Paraná²¹, que realizava programas musicais ao vivo, com intensa participação da plateia.

Havia também os cinemas, que em 1942 já eram sete: Avenida, Broadway, Imperial, Odeon, Opera, Luz e Palácio, com uma programação diversificada de filmes e noticiários que mantinham a população informada sobre os acontecimentos mundiais.

Até 1945, havia o Cassino Ahú,²² que apresentava atrações nacionais e estrangeiras em termos de música; a variedade incluía espetáculos como os de Jean Claudet, “o astro máximo da canção popular francesa”, e o de Jorge Fernandes – “o príncipe do folclore brasileiro”²³.

Entre 1946 e 1948, circulou em Curitiba a Revista Joaquim, produzida e editada por Dalton Trevisan, em parceria com diversos artistas e intelectuais paranaenses, tais como Guido Viaro e Poty Lazarotto, além de Wilson Martins, Temístocles Linhares, Erasmo Pilotto e outros. A Revista contou com a participação de artistas e intelectuais de fora do Paraná, tais como Carlos Drummond de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Manuel Bandeira, e muitos outros, inclusive estrangeiros, porque buscava o contato com o mundo. A Joaquim tentava deixar para trás o paranismo²⁴, fazendo o Paraná dialogar com o Brasil e com o mundo.

²¹ BOSHILLA, op. cit.p.34

²² O Cassino do Ahu foi fechado em 1945, quando o Presidente Eurico Gaspar Dutra proibiu o funcionamento dos cassinos no Brasil

²³ Correio do Paraná, respectivamente 8 e 9 de janeiro de 1942.

²⁴ Paranismo foi o movimento artístico e intelectual desenvolvido entre os anos 1920 e 1950, que tinha por objetivo valorizar e enaltecer tudo aquilo que fosse paranaense; de produções artísticas e culturais a heróis da história do Paraná, passando por alimentos típicos e tradições populares. A ideia era construir uma identidade paranaense, que distinguisse o Estado dos demais. Além dos artistas João Turin e Lange de Morretes (que desenhou pinhas e pinhões estilizados para serem utilizados na decoração de imóveis em Curitiba), foi importante para o paranismo o jornalista Romário Martins, que considerava que paranista deveria ser todo aquele que tivesse amor verdadeiro pelo Paraná e contribuísse para o desenvolvimento deste Estado.

Frequentemente associada à construção da modernidade artística no Paraná, a Joaquim é hoje uma importante fonte para se pensar e compreender o período em questão. Além dos textos de forte caráter inovador, que dialogavam com a produção artística e literária do resto do mundo, a revista traz na publicidade que a mantinha, importantes informações sobre a cidade da qual fazia parte. Assim, os anúncios veiculados na Revista nos mostram uma cidade que, embora acanhada, oferecia serviços profissionais de diversos tipos, tais como os médicos, dentistas e advogados que anunciavam regularmente, além dos variados estabelecimentos comerciais e industriais que ofereciam seus produtos. Levantamento feito nos 21 números da Revista revelou a seguinte lista de anunciantes: duas construtoras, uma fábrica de móveis, uma loja de eletrodomésticos, duas joalherias, uma relojoaria, um hotel, uma loja de utilidades domésticas, uma fábrica de pianos, uma madeireira, uma distribuidora de máquinas para construção, uma distribuidora de equipamentos dentários, uma distribuidora de automóveis, uma clínica de radiologia; duas drogarias, três alfaiatarias, três chapelarias, seis livrarias, duas papelarias, uma tipografia, uma fábrica de molduras, duas lojas de calçados, duas lojas de tecidos, duas camisarias, duas lojas de artigos masculinos, uma loja de roupas infantis, uma sorveteria, uma fábrica de laticínios, um armazém de secos e molhados, dois restaurantes, uma confeitaria; dois estúdios fotográficos, dois colégios, uma escola técnica; uma marca de azeite, uma marca de bolas, uma marca de sabão, uma marca de erva-mate, uma marca de pasta de dentes, além da fábrica de louças e vidros da família Trevisan, que anunciou na contracapa de todas as edições, exceto uma, em que foi anunciado o Palácio Encantado do Cassino Ahú (a primeira edição, de abril de 1946).²⁵

Assim, durante os anos 1940 Curitiba sofreu transformações significativas, embalada pelo processo de transformação por que passava o País. No Rio de Janeiro, ainda Distrito Federal, construam-se edificações modernistas, com o objetivo de forjar uma identidade moderna para o Brasil, que pretendia ser visto lá fora como uma nação desenvolvida e sintonizada com as novidades que surgiam em todo o mundo. É desse momento a construção do Ministério da Educação e Saúde, inaugurado em 1943, projeto do arquiteto

²⁵ Revista Joaquim Edição Fac-similar dos volumes 01-21. Coleção Brasil diferente, Curitiba: Secretaria de Estado da Justiça e da Cidadania/Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2001.

modernista Lucio Costa. O Edifício do Ministério da Educação e Saúde, hoje Palácio Gustavo Capanema, é um marco na história da arquitetura brasileira. Construído sobre pilotis, com brise-soleil nas janelas para garantir a arquitetura brasileira. Construído sobre pilotis, com brise-soleil nas janelas para garantir a ventilação mantendo baixa a entrada de luz solar, o edifício é o símbolo do momento político vivido pelo Brasil durante aqueles anos. O Governo Vargas buscava se autorrepresentar por uma imagem construída a partir de valores como desenvolvimento e modernidade, e o edifício em questão sintetizava essas ideias, não apenas pela altura pouco comum naquele momento e pela localização no centro do terreno para lhe conferir ainda mais destaque, mas também pelas obras de arte cuidadosamente selecionadas para a decoração do edifício, tais como os murais de Portinari representando os diferentes ciclos econômicos vividos pelo Brasil.

Dessa forma, os anos 40 do século XX foram um momento especialmente rico para as ações relacionadas à educação e à cultura, não só em Curitiba como em todo o Brasil, o que se pode perceber pela criação de instituições de ensino nos diversos níveis, pelo surgimento dos mais variados tipos de agremiações culturais e pela proliferação de jornais e revistas de caráter cultural.

Podem juntar-se a esses elementos as considerações de Durand (1989), a respeito da constituição do campo artístico brasileiro (entenda-se: do Rio de Janeiro e São Paulo). O autor recupera informações importantes que ajudam a compreender este processo:

A permanência compulsória em São Paulo ou Rio de Janeiro de pessoas que, sem a crise e a guerra estariam seguramente na Europa, e mais a expansão da imprensa periódica e a correlata profissionalização dos jornalistas (que), chamaram a atenção para a arte que se andava fazendo por aqui mesmo (op. cit., p. 99).

No mesmo sentido, o autor comenta o contato que começa a se dar

entre artesãos de origem imigrante, artistas de origem e formação européias e artistas brasileiros de condição burguesa que a guerra obrigava a permanecer no Brasil. Junto com gente “de sociedade”, jornalistas e escritores, assumiram eles a iniciativa da abertura de salões e a formação de associações culturais e recreativas (idem, ibidem).

É nesse contexto que, em 1944, por iniciativa de um grupo de artistas e intelectuais dispostos a estimular a produção e o consumo de arte em Curitiba, é criado o Salão Paranaense – originalmente Salão Paranaense de Belas Artes, o que faz parte de um movimento que visava tornar a vida cultural local mais interessante, favorecendo a permanência de uma elite mais ou menos letrada, que se ressentia da ausência de atividades

artísticas e culturais na capital, e pressionava os poderes públicos no sentido da viabilização dessas ações. De lá para cá, o Salão Paranaense vem sobrevivendo às transformações do campo artístico e às adversidades há mais de 60 edições.

Mantido pelo Estado, o que sem dúvida contribui para a sua longevidade, o Salão tem conseguido acompanhar as transformações na arte, atraindo participantes de várias localidades e produzindo, a cada edição, um retrato da produção artística brasileira contemporânea.

Segundo Justino (1995), o Salão foi o resultado da vontade de Raul Rodrigues Gomes que, tendo visitado o Rio de Janeiro e São Paulo, teria constatado a importância dos Salões de Artes Plásticas que se realizavam nas duas cidades. Retornando a Curitiba, teria pedido apoio a Manoel Ribas, interventor federal no Paraná, e este teria concordado com a ideia, dispondo-se a apoiá-la. Claro que Raul Gomes não realizou essa empreitada sozinho; ela foi o resultado de várias ações dos grupos envolvidos com a produção artística no estado. Raul Rodrigues Gomes tomou a iniciativa de realizar as ações necessárias à concretização de um projeto que, na verdade, já vinha sendo pensado há vários anos e por diversos atores, como foi possível perceber ao citarmos os Salões da Sociedade de Artistas Paranaenses e as iniciativas da Sociedade dos Amigos de Alfredo Andersen.

Assim, em 23 de setembro de 1944, pelo decreto nº 2004, publicado no Diário Oficial, foi criado o Salão Paranaense de Belas Artes, a realizar-se anualmente, apresentando as seções de Pintura, Escultura, Arquitetura e Desenho.

O mesmo decreto instituiu a premiação “em medalhas de ouro, prata e bronze, bolsas de estudo e de viagem e aquisição de obras, de acordo com os recursos orçamentários disponíveis e segundo o parecer do júri encarregado de selecionar e premiar os trabalhos” (JUSTINO: op. cit., p.25).

A primeira edição do Salão, no entanto, não ofereceu tudo o que estava previsto no decreto de sua criação; como deveria ser inaugurado em 3 de novembro do mesmo ano, aniversário de nascimento de Alfredo Andersen, o tempo para a preparação do Salão ficou muito reduzido. Assim, ficou decidido que naquela edição seria apresentada apenas a seção de Pintura.

A segunda edição do Salão Paranaense, que deveria ter ocorrido em 1945, parece não ter acontecido. Se aconteceu, não deixou vestígios, porque mesmo Maria José Justino, que

reuniu as informações sobre as primeiras cinquenta edições do evento, não encontrou evidências da existência da segunda edição, a não ser o Decreto de nº 2230, de 29 de outubro de 1945, que aprovava o estatuto do II Salão Paranaense de Belas Artes.

E a partir da terceira, ocorrida em 1946, não se falou mais na seção de Arquitetura, restando as seções de Pintura, Escultura e Desenho; algumas edições mais tarde, foram incorporadas as seções de Artes Decorativas e Gravura.

Com o passar do tempo, o Salão foi se modificando lentamente. Edições mais polêmicas, como a décima quarta, ocorrida em 1957, em que alguns artistas, liderados por Paul Garfunkel, arrancaram seus trabalhos das paredes da Biblioteca Pública, alegando incompetência do júri para julgar as obras. Isto por serem todos os seus membros, representantes da arte acadêmica, o que os impedia de julgar a qualidade de obras com características mais modernas, sendo que o regulamento do Salão previa a contratação de pelo menos um jurado familiarizado com a arte moderna, o que não acontecera naquela edição.

Houve também edições mais “mornas”, em que as obras não apresentaram surpresas nem ousadias, fazendo com que os jurados identificassem ausência de inquietação, como a edição de número 49, realizada em dezembro de 1992. Nessa edição, Frederico Moraes²⁶, convidado a integrar o júri, fez um desabafo à imprensa, afirmando: “a sensação que sinto é que não há inquietação neste Salão.” (Gazeta do Povo, 24.11.1992; apud JUSTINO: op. cit., p.245).

Com todas as limitações que se possa imputar ao Salão, inclusive as restrições a esse formato, considerado por muitos ultrapassado e anacrônico, o fato é que o Salão Paranaense sobrevive. Sofrendo pequenas mudanças para adaptar-se às transformações na arte, sua última edição foi a de número 63, realizada em 2009/2010.

Em 2004, ano em que deveria ocorrer a edição número 61 do Salão, a Direção do Museu de Arte Contemporânea decidiu mudar o seu formato e periodicidade, em função

²⁶ Frederico Moraes é crítico e historiador de arte e curador independente. Exerce a crítica de arte desde 1956, tendo colaborado com artigos e ensaios para jornais e revistas especializadas no Brasil, América Latina, Estados Unidos, Europa e Austrália. Entre 1962 e 2008 publicou 39 livros sobre arte brasileira e latino-americana. É coautor de outros 29 livros, e autor de 35 catálogos-livros. Realizou a curadoria de 67 exposições e eventos de arte no Brasil e no exterior (disponível em www.29bienal.org.br, acesso em 12 de fevereiro de 2011).

das transformações ocorridas no mundo da arte. Segundo a proposta apresentada pelo MAC à Secretaria de Estado de Cultura, o Salão passaria a ocorrer a cada dois anos, para que se tivesse mais tempo e mais recursos para organizá-lo:

“Proposta 61 Salão Paranaense – a partir de 2005

Nova configuração

Objetivos: Realizar o Salão Paranaense a cada dois anos, Bienal, dando-lhe maior consistência de contemporaneidade e de qualidade artística.

Justificativa: No rastro das grandes mudanças que ocorrem com a evolução da vida moderna, em razão dos avanços tecnológicos e científicos, a arte contemporânea tem experimentado notáveis mudanças, que podem até ser questionadas, mas que são uma realidade.

A forma de organizar e apresentar um salão de arte (hoje) é totalmente diferente de 20 anos atrás. O Salão Paranaense, desde sua criação até recentemente, era um Salão de pintura, desenho, gravura e escultura, em que o artista escolhia obras em seu atelier e inscrevia no Salão para concorrer aos prêmios e naturalmente, ganhar notoriedade.

Hoje, a forma de fazer e apresentar arte é totalmente diferente. As diversas correntes estéticas e teorias de arte, inclusive a ‘não arte’, propugnam por novas formas e experiências que exigem outro espaços e formas de organização.” (Proposta de transformação do formato do Salão Paranaense, apresentada à Secretaria de Estado de Cultura – 61 Salão Paranaense, Documentos diversos – vol. 01 de 09)

Dessa forma, em 2004 não houve Salão Paranaense e a partir de 2005 ele começou a ocorrer sob outro formato, sempre no final dos anos ímpares. Para a primeira edição após a implementação das mudanças, a de número 61, Jair Mendes, então diretor do Museu de Arte Contemporânea, estabeleceu que seriam convidados 10 artistas brasileiros reconhecidamente atuantes, seis artistas de reconhecida importância do Mercosul e 10 artistas selecionados mediante participação espontânea, ou seja, inscritos pelo envio de trabalho.

O novo formato gerou muita polêmica. Através dos jornais, vários artistas e críticos se manifestaram, afirmando que as mudanças prejudicariam os artistas novos, os desconhecidos, aqueles a quem o Salão, em geral, beneficia. Com menos espaço para as participações espontâneas e mais espaço para os artistas convidados, estava-se, indiscutivelmente, privilegiando os artistas consagrados, o que em princípio não é o papel dos Salões de arte.

Em matéria veiculada pela Gazeta do Povo, em 11/09/2005, artistas e críticos de arte debatem as mudanças do Salão. E embora Jair Mendes procure defendê-las, afirmando que não foi ele que inventou esse conceito e que as mudanças estão em sintonia com o resto do

mundo, sendo apoiado por Paulo Reis, então coordenador do Curso de Artes da UFPR, outros integrantes do circuito de arte questionam as mudanças:

Glauco Menta, artista plástico, diz: “Acredito que as mudanças sejam um retrocesso. O Salão sempre foi um dos meios mais democráticos para se ganhar espaço, agora se tornou muito mais restritivo”.

E Nilza Procopiak, artista e crítica de arte, concorda: “Os artistas que já são renomados não precisam de Salão. A minha preocupação é que essa nova categoria limite a participação dos novos.

Em matéria publicada pelo mesmo jornal em 30/11/2005, Jair Mendes procura defender sua posição:

“Segundo o diretor do Museu de Arte Contemporânea, as alterações estão em sintonia com mudanças significativas no mundo das artes e devem contribuir para aumentar custos e o tempo de montagem: ‘Hoje, é tudo muito mais cerebral. Não se trata mais de receber um quadro e pendurar na parede. As propostas exigem mais tempo para execução, estrutura mais apropriada e verba maior. Estamos modernizando o Salão, que será mantido com o mesmo nome, respeitando sua História e importância.’”

No final, essa edição do Salão ocorreu com 10 artistas brasileiros convidados, três artistas do Mercosul e 10 artistas selecionados entre os que fizeram inscrições espontâneas, para as quais inscreveram-se 358 artistas. A grande mudança, elogiada por críticos e artistas, foi o prêmio em dinheiro para todos os artistas participantes, e não apenas para os primeiros colocados, como ocorria anteriormente. O prêmio em dinheiro viabiliza o trabalho do artista, permite que ele se dedique às suas pesquisas por mais tempo, por isto foi tão bem recebido pela comunidade artística. Por outro lado, saiu de cena o prêmio de aquisição, o que abre a questão sobre de que forma o MAC continuará a ampliar seu acervo.

A edição seguinte, instalada em dezembro de 2007, sofreu novas modificações. Mudou a direção do MAC – saiu Jair Mendes e entrou Alfi Vivern – e novas questões se colocaram.

Para Alfi Vivern,²⁷ “o Salão é uma importante contribuição do MAC ao mundo das

²⁷ Alfonso L. B. Vivern; artista argentino radicado no Paraná desde 1971, começou sua carreira produzindo esculturas em resina que eram vendidas na Feira de Artesanato que se realizava na Praça Zacarias; fez cursos de escultura no Museu de Arte Contemporânea e ministrou diversos cursos no Centro de Criatividade. Com carreira artística consolidada, é artista reconhecido na cidade e era Diretor do MAC, responsável pela realização do Salão Paranaense, no momento da entrevista.

artes plásticas no Paraná,²⁸ especialmente no que diz respeito aos artistas novos e pouco conhecidos, que têm a oportunidade de mostrar seu trabalho ao público e também aos críticos e curadores”.

Desde que assumiu a direção do Museu e, consequentemente a responsabilidade pela realização do Salão, Alfi propôs algumas mudanças pequenas ao evento, com a intenção de fazê-lo atender melhor à comunidade artística local. Uma das mudanças que implementou foi a retirada da participação dos artistas do Mercosul, na última edição do Salão, por entender que ela não fazia sentido, já que “não temos artistas convidados para exposições importantes nos países do Mercosul”, portanto não há por que manter este privilégio para artistas estrangeiros.

As duas últimas edições do evento foram realizadas sob a sua responsabilidade (62 e 63, respectivamente em 2005 e 2007), e na sexagésima terceira edição, Alfi inovou convocando artistas participantes, público e conselho curatorial para um grande debate sobre os rumos da arte contemporânea e do Salão Paranaense, no dia seguinte à abertura do evento. O debate aconteceu no auditório Brasília Itiberê, anexo à Secretaria Estadual de Cultura e foi aberto a todos os interessados, com entrada gratuita. Na ocasião debateram-se não apenas os rumos da arte, mas também as alternativas possíveis ao formato Salão, as vantagens e desvantagens deste modelo etc.

Sobre o seminário, Alfi esclarece no catálogo do 63º Salão:

Mais uma vez o Salão Paranaense apresenta a arte contemporânea. Sua aceitação pelos artistas convidados comprova sua importância no cenário artístico do país. Tradicional, não deixa, entretanto, de discutir as mudanças necessárias e coloca essa discussão aberta ao público.

O Salão Paranaense, como instituição, assim como outros salões e bienais, passa por um momento crítico, de revisão. Como deve funcionar uma mostra que pretende traçar o perfil da produção visual contemporânea? O debate está aberto, e a soma das contribuições certamente renovará o Salão que, mesmo mantendo o título conservador, estará se adequando às reivindicações atuais da arte e da sociedade. No seminário realizado após a abertura da mostra apresentaram-se lado a lado, os curadores, os artistas novos e os que já possuem um percurso maior. Discutiram-se os critérios adotados pelo comitê de seleção e curadoria, as mudanças no formato do Salão Paranaense, os rumos da arte contemporânea. O público teve a oportunidade de manifestar-se, colocar suas opiniões e questionamentos (VIVERN: 2007)

²⁸ Entrevista realizada em 18/06/2010.

Para este trabalho foram consideradas dezenove edições do Salão Paranaense, o que nos permitirá resgatar algumas informações sobre o evento, que nos serão úteis para a compreensão da sua dinâmica. Assim, ao acompanharmos um período de 66 anos de funcionamento do Salão, será possível perceber as transformações que ele sofreu e que estão relacionadas a acontecimentos mais amplos, que possam ter afetado a sociedade em geral, tais como mudanças decorrentes de diferentes momentos políticos vividos pelo Paraná e pelo Brasil; e as transformações internas ao evento, relacionadas às mudanças ocorridas na produção artística, e que, portanto, estão ligadas ao funcionamento específico do campo artístico; sabendo que não temos por intenção recuperar a história do Salão Paranaense, acreditamos que o recorte temporal aqui estabelecido é suficiente para a realização dos objetivos a que nos propomos. Sendo assim, acreditamos que a análise das dezenove edições selecionadas será suficiente para a compreensão do funcionamento do Salão e de suas relações com o campo artístico e com a sociedade da qual faz parte.

O que se percebe ao lidar com a documentação relativa ao Salão é que ele é um evento que movimenta muita gente, o que, de certa forma, aponta para a sua importância. Além disso, toda vez que se realiza, o Salão Paranaense aciona o campo artístico local, favorecendo o debate sobre arte, que mobiliza atores de diferentes orientações.

O número de inscrições por participação espontânea é sempre bastante elevado, ficando, nas últimas dez edições consideradas, sempre acima de 300, como demonstra o quadro a seguir:

Edição/Ano	Inscritos	Selecionados	Premiados
1ª - 1944	43	43	20
4ª - 1947	31	29	16
9ª - 1952	-----	45	20
14ª - 1957	106	50	29
18ª - 1961	153	57	39
24ª - 1967	233	84	16
26ª - 1969	209	115	22
29ª - 1972	88	67	19
35ª - 1978	191	81	25

37 ^a - 1980	1.038	375	23
42 ^a - 1985	415	373	10
47 ^a - 1990	461	73	7
52 ^a - 1995	495	58	6
57 ^a - 2000	518	142	5
59 ^a - 2002	537	29	5
60 ^a - 2003	679	31	5
61 ^a - 2005	358	10	10
62 ^a - 2007	517	11	11
63 ^a - 2009	525	21	21

Fonte: encadernados sobre o Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea.

A premiação variou enormemente ao longo do tempo. Para que fosse possível considerarmos o valor dos prêmios, era necessário que eles fossem comparados a um algum valor que nos servisse de parâmetro; na impossibilidade de convertermos os valores em dinheiro para a moeda atual, optamos por tomar o salário mínimo do ano da premiação como referência.²⁹ Na primeira edição, houve apenas medalhas de prata e bronze e menções honrosas; a partir da quarta edição, realizada em 1947, além das medalhas já havia também prêmios em dinheiro; naquela edição, houve dois prêmios de CR\$ 1.000,00 e três prêmios de CR\$ 500,00 (salário mínimo em 1947: CR\$ 380,00); em 1952, houve medalhas de prata e de bronze, menções honrosas e um prêmio de viagem a um Estado brasileiro; em 1957, além das medalhas de ouro, prata e bronze houve treze prêmios de aquisição, no valor de CR\$ 15.000,00 cada um (salário mínimo em 1957: CR\$ 2.400,00). Em 1961, além das medalhas houve vinte e um prêmios de aquisição que variaram entre CR\$ 5.000,00 e 50.000,00 (salário mínimo em 1961: CR\$ 13.440,00); em 1967, houve apenas prêmios de aquisição, em número de 16, variando entre NCR\$ 200,00 e 1.000,00 (salário mínimo em 1967: NCR\$ 105,00); em 1969 houve dez menções honrosas e doze prêmios em dinheiro, que variaram entre NCR\$ 500,00 e 3.000,00 (salário mínimo em 1969: NCR\$ 156,00); em

²⁹ A evolução do salário mínimo foi retirada do Portal do Ministério do Trabalho e Emprego: www.portal.mte.gov.br/sal_min/ Acesso em 10/09/2011.

1972, foram 19 prêmios de aquisição entre CR\$ 800,00 e 5.000,00 (salário mínimo em 1972: CR\$ 268,80) e não houve medalhas nem menções honrosas. Na 35ª edição, em 1978, foram distribuídos prêmios em dinheiro que variaram entre CR\$ 1.600,00 e 30.000,00 (salário mínimo em 1978: CR\$ 1.560,00); em 1980, vinte e três artistas receberam prêmios que variaram entre CR\$ 100.000,00 e 200.000,00 (salário mínimo em 1980: CR\$ 5.788,80), além dos prêmios de exposições; em 1985, foram distribuídos dez prêmios no valor de CR\$ 1.000.000,00 cada um (salário mínimo em 1985: CR\$ 600.000,00); na edição de 1990, foram distribuídos sete prêmios, sendo para o primeiro colocado uma viagem à Europa com ajuda de custo no valor de U\$ 500,00, para o segundo colocado um prêmio em dinheiro no valor correspondente a U\$ 1.700,00 e para o terceiro, no valor correspondente a U\$ 1.200,00; foram distribuídos mais quatro prêmios em dinheiro no valor correspondente a U\$ 600,00 cada um; na edição de 1995, foram distribuídos quatro prêmios de R\$ 5.000,00 cada um, e mais dois de R\$ 2.500,00 (salário mínimo em 1995: R\$ 100,00); nas edições 59 e 60, do grupo de artistas selecionados, apenas cinco (em cada edição) foram premiados com dinheiro, sendo R\$ 5.000,00 para cada um na edição de nº 59 (salário mínimo em 2002: R\$ 200,00) e R\$ 10.000,00 para cada um, na 60ª edição (salário mínimo em 2003: R\$ 240,00), ficando para os outros, a participação no evento como prêmio; nas três edições seguintes, todos os selecionados receberam um valor (igual) em dinheiro, sendo R\$ 8.000,00 mais hospedagem por cinco dias em Curitiba (salário mínimo em 2005: R\$ 300,00; em 2007, R\$ 380,00 e em 2009, R\$ 510,00).

Os artistas selecionados geralmente compartilham o espaço do Museu com alguns artistas convidados, que por já terem o nome consagrado, contribuem para legitimar o evento.

Os jurados são em geral recrutados entre os especialistas no assunto, também com nomes consagrados dentro do campo artístico, contribuindo igualmente, para o prestígio e a legitimidade da mostra. Assim, nas dezenove edições aqui consideradas, os membros que compuseram os comitês curatoriais foram sempre profissionais experientes da área, com currículos significativos, como se verá mais adiante. Os críticos que participaram das edições ocorridas a partir de 1980, têm seus currículos disponibilizados no apêndice deste trabalho. Os das edições anteriores, nem sempre tiveram as informações disponíveis na documentação do Museu de Arte Contemporânea, por isso não constam do apêndice. Além

disso, como se verá mais adiante, as edições ocorridas a partir de 1980 favorecem a discussão sobre arte e formação acadêmica, já que ao longo dos anos 70 ocorreu a institucionalização dos cursos superiores de arte e a conseqüente formatura das primeiras turmas. Por isso, a análise das dezenove edições do Salão se apresenta em dois capítulos: *Primeiras edições: a consolidação do Salão* e *O Salão Paranaense e o ensino superior de arte*.

As últimas edições do Salão tiveram repercussão na imprensa local, com várias matérias publicadas nos jornais da cidade, tratando da mostra como um todo, das obras selecionadas, dos artistas jovens que apresentaram trabalhos marcantes. Portanto, é um evento de significativa visibilidade, pelo menos dentro do campo artístico, que é bastante movimento por ele.

Do ponto de vista do público, embora os registros de visitação apontem para uma quantidade razoável de pessoas, é possível que a maior parte dessas pessoas seja “iniciada” ou seja, estudantes de arte, artistas, parentes e amigos dos artistas selecionados etc.

Dessa forma, podemos nos remeter a Pierre Bourdieu, que em seu livro *O amor pela arte*; os museus de arte na Europa e seu público, afirma que as campanhas publicitárias não são eficazes para aumentar o número de visitantes dos museus porque “à semelhança da pregação religiosa, a pregação cultural só consegue reunir as condições de êxito quando se dirige a convertidos” (p.137). Assim, o público que frequenta os Salões provavelmente é majoritariamente constituído por “iniciados”, ou seja, estudantes de arte, artistas e interessados pelo assunto, o que faz com que a visitação aos Salões seja bastante expressiva, uma vez que se trata de evento restrito ao público especializado, como mostra o quadro abaixo:

Edição	Ano	Visitantes	Escolas
1ª	1944	-----	-----
4ª	1947	717	-----
9ª	1952	538	-----
14ª	1957	1.006	-----
18ª	1961	108	-----
24ª	1967	600	-----

26 ^a	1969	133	-----
29 ^a	1972	881	-----
35 ^a	1978	825	-----
37 ^a	1980	-----	-----
42 ^a	1985	-----	-----
47 ^a	1990	6.829	-----
52 ^a	1995	-----	-----
57 ^a	2000	4.450	43
59 ^a	2002	7.474	195
60 ^a	2003	7.331	1.068
61 ^a	2005	11.735	-----
62 ^a	2007	7.170	240
63 ^a	2009	5.307	-----

Fonte: Volumes encadernados sobre o Salão Paranaense, disponíveis no setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Ainda sobre a visitação aos Salões no Paraná, podemos nos reportar à fala de João Henrique Amaral, ex-diretor do MAC e ex-curador do Salão Paranaense, entrevistado para este trabalho. Falando sobre a importância do Salão Paranaense, João Henrique faz uma comparação curiosa; ele diz:

Uma vez eu vi fazerem uma comparação que eu acho interessante. Você sabe que o Carnaval de Curitiba é uma tristeza, não é? Pois bem, em dois dias, os organizadores da festa conseguem reunir mais ou menos 15 mil pessoas para participar do Carnaval; por outro lado, o Salão, em dois meses, não reúne 15 mil pessoas, certo? No entanto, temos que pensar que o Salão é um evento restrito aos “do meio”, aos “iniciados”, entende? Dessa forma, o número de visitas que ele recebe é significativo, na medida em que reflete ampla participação das pessoas familiarizadas com o universo da arte em Curitiba, que no final, é o público que nos interessa (João Henrique Amaral, entrevista).

O número que aparece sob a rubrica “Escolas” diz respeito ao número de alunos de Escolas diversas que foram aos Salões através de visitas agendadas com monitoria, que é uma prática que o MAC vem tentando intensificar, para manter um relacionamento mais estreito com as Escolas públicas e privadas, o que poderia, a longo prazo, vir a se constituir numa estratégia que favoreceria a formação de gosto, na medida em que ajudaria a formar público familiarizado com a produção de arte contemporânea. Nesse sentido, seria possível aumentar o público interessado em arte e diminuir os conflitos existentes entre os iniciados

e os não iniciados. No entanto, como se pode verificar observando o quadro, envolver as escolas não é prática fácil e não tem sido uma estratégia realizada de forma permanente e consistente.

Levantamento realizado para este trabalho junto aos jornais da cidade, somado à leitura dos catálogos produzidos especialmente para os Salões, permitiu que conhecêssemos o que se diz sobre o evento, ou antes, o que quem entende (e portanto tem autoridade para falar) diz sobre o evento. Alguns textos chamam mais a atenção, pelo uso de uma linguagem especificamente produzida e utilizada dentro do campo, o que, em última análise, tem por objetivo excluir quem não faz parte dele (BOURDIEU: 2007).

Em matéria intitulada “Um passeio em companhia da arte contemporânea”, assinada por Flávia Sampaio e publicada no Jornal do Estado, em 18/02/2008, encontramos o seguinte depoimento de Artur Freitas, membro do comitê curatorial da sexagésima segunda edição do Salão, realizada em 2007 (portanto, ocorrendo ainda quando da realização da entrevista). Artur Freitas diz:

A instituição “Salão de arte” é um evento anacrônico, que remonta o (sic) sistema acadêmico. Mas, ao mesmo tempo, está querendo dar conta da diversidade artística e cultural da arte de seu próprio tempo, o que acarreta um constante problema interno, estrutural. Uma discussão que vem já desde a década de 70, época em que o Salão Paranaense se tornou referência, com participação de importantes artistas nacionais que ajudaram a trazer credibilidade e até, atenuando um pouco essa questão estrutural. O fato de ser uma instituição acadêmica trouxe a possibilidade do artista jovem mostrar seu trabalho, muitas vezes experimental, em um espaço que não dependia do mercado. Dentro desse debate, o saldo é positivo.

Outra matéria, intitulada “Em busca da potência poética”, assinada por Luciana Romagnolli e publicada pela Gazeta do Povo, em 29/10/2009, entrevista Fabrício Vaz Nunes, Professor de História da Arte na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, e membro do comitê curatorial da sexagésima terceira edição do Salão, aberta em dezembro de 2009. Ele diz: “...mas prova que o formato, um pouco criticado, ainda é necessário no contexto cultural do país, em que os artistas têm tão poucas oportunidades de expor e o público, de conhecer alguns elementos da arte contemporânea.”

Sobre os critérios para a seleção (dos trabalhos) diz: “dizer que um crítico de arte não é orientado pelo seu gosto e sua formação, seria mentira”, e depois: “Usamos o critério de excelência artística, do que tem potência poética, provoca um novo olhar e um novo pensar.” E, para finalizar, diz sobre as obras selecionadas: “É uma amostragem bem ampla

da boa produção nacional.”

Nos catálogos, os textos que em geral enaltecem artistas, obras e o evento em si, também esclarecem alguns aspectos. É o caso do texto “O papel do Salão Paranaense e dos demais Salões de arte”, de José Francisco Alves, membro do júri da sexagésima segunda edição do Salão, ocorrida em 2007:

O salão de artes plásticas é um evento polêmico em potencial. Na maioria das vezes, as controvérsias não se baseiam em situações reais. Seu problema é que, por motivos óbvios, a minoria dos inscritos é incluída. Então, temos uma grande quantidade de artistas inconformados, o que é absolutamente normal, daí a principal demanda das ‘polêmicas’. A fórmula mais usual do salão é muito antiga. Alguns afirmam ser ‘ultrapassada’. Mas um de seus maiores méritos ainda está de pé: a inscrição aberta. Seu principal papel continua o de sempre: palco de revelação para novos talentos; se possível, o salão revelará a indicação de tendências. Hoje em dia, o salão é uma oportunidade que os artistas têm para ser conhecidos por curadores independentes e de coleções, que são profissionais que geralmente participam dos júris dos salões.

Modelo anacrônico, formato que não contempla os interesses dos artistas, muito se fala contra o salão, mas ele permanece. O autor acima destaca um aspecto importante do salão: o fato de lançar novos nomes. Este é um aspecto destacado por muitos artistas, críticos e organizadores do evento, como se verá mais adiante.

A seguir, analisando dezenove edições do Salão Paranaense, conheceremos um pouco mais o campo artístico local. As edições do Salão serão uma porta de acesso ao funcionamento do campo. Por que dezenove? Porque seria impossível comentar as 63 edições; escolher algumas, aleatoriamente, pareceu a melhor alternativa. Trabalhando com a documentação, fomos selecionando as mais polêmicas, mais representativas, aquelas em que algo diferente aconteceu. Nos últimos anos, optamos por aumentar o número de edições, para contemplar as mais recentes, aquelas que nos oferecem uma visão contemporânea do campo artístico; por isso, nos anos 2000 selecionamos cinco edições, número maior que o de edições nos anos 40, 50, 60, 70, 80 e 90; nem sempre o material foi homogêneo, o que explica que informações constantes em uma edição, possam não aparecer em outra. Ainda assim, tentamos dar o mesmo tratamento a todas as edições, lançando sobre elas o mesmo olhar.

3.1 A PRIMEIRA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1944 – *HONROSO ATESTADO DO NOSSO PROGRESSO NOS SETORES DA ARTE.*³⁰

Aberta no dia 3 de novembro de 1944, a primeira edição do Salão Paranaense foi dividida em duas grandes áreas: o Grande Salão de Pinturas, “onde serão expostos trabalhos de artistas já consagrados” e a Sala Livre, “destinada a revelar os novos pintores e alunos dos cursos de Belas-Artes, aos quais serão conferidos prêmios especiais” (Gazeta do Povo, 02/11/1944).

A comissão do Estado que viabilizou a organização do Salão foi constituída pelo Desembargador Lacerda Pinto, o pintor Guido Viaro, Dr. Valfrido Pilotto, Dr. Pedro Macedo e Dr. José Nicolau dos Santos.

A comissão organizadora constituiu-se dos Drs. Pedro Macedo, Oscar Martins Gomes, José Loureiro Fernandes, Valfrido Pilotto, José Nicolau dos Santos e Prof. Curt Freyesleben, e o júri foi composto pelos Srs. Desembargador Lacerda Pinto, Drs. Artur Martins Franco e Raul Gomes, Prof. Erasmo Pilotto e pintor Guido Viaro.

Para essa edição foram instituídas quatro categorias de prêmios: Medalhas de Ouro, Medalhas de Prata, Medalhas de Bronze e Menções Honrosas. Os prêmios foram distribuídos da seguinte maneira: ninguém recebeu a Medalha de Ouro; receberam Medalha de Prata Theodoro de Bona (pintura – Porto de Cima) e Estanislau Traple (pintura – autorretrato); receberam Medalha de Bronze Oswald Lopes (pintura – autorretrato), Ida Hanemann (pintura – Matinal), Jeanne Gaboardi (pintura – Estudo), Leonor Lea Boteri e Nilo Previdi; receberam Menção Honrosa Raimundo Jaskulski (Antiga construção), Euro Brandão (Natureza morta ou Sesta), Gina Bianchi (Laranjas com castiçal), Hilda Kirchgassner, Hilary Grahl, Loris Gotuzzo de Souza, Maria Elvira Fraxino, Mucio Caron, Odete de Melo Cid, Oswaldo Malter, Rodolfo Doubek, Rochiman A. Marachi e Rudi Dietzold. (Fonte: lista dos artistas premiados em todas as edições do Salão, presente no catálogo do 35º Salão Paranaense, realizado em 1978).

Sobre o Salão, João Woiski publicou um artigo na Gazeta do Povo, em 16 de dezembro daquele ano, em que tece comentários sobre o certame:

³⁰ Expressão retirada de matéria sobre o Salão, publicada na Gazeta do Povo em 3/11/1944; refere-se às exposições ocorridas ao longo daquele ano em Curitiba.

Museus, Salões e “cliques” de artistas não fazem um país mais artístico. País sem arte é país descontente, mal governado, foco de revolução destrutiva. Bem se aperceberam disso os totalitários, mas sua arte injetada era baseada na mentira e no imediato, e o resultado é isso que anda por aí: mentalidade Fenícia aparentando Helenização (...)

Aqui no Paraná, não temos artistas melhores nem piores. Há os que pintam e os que não pintam. No geral, são todos a média, bons lutadores por uma coisa melhor e qual seja ela não sabemos. Estão trabalhando e é o que basta. Está mais longe da meta o que mais quer aparecer e o que mais grita para ser visto. Pessoalmente, gostaria de ver De Bona como modelo de todos os outros e acho que Poty é o único gênio que por aqui aparece. Na escultura fomos mais felizes com Turin, Zaco Paraná e Stenzel, que sempre se mostraram irrepreensíveis no desempenho da árdua missão de uma vida artística e como artistas militantes. É com esse espírito que desejo passar em revista os nomes que compõem o primeiro Salão de Artes do Paraná, não como conhecedor extra do métier, mas como um Zé-povinho que à custa de tanto ver e observar a vida desses mesmos artistas, ousa esboçar apenas o óbvio de seus retratos (Gazeta do Povo, 16/12/1944).

E a partir daí, comenta os trabalhos e os artistas, fazendo comentários pouco elogiosos a artistas hoje consagrados, como é o caso de Guido Viaro:

Comecemos pelo homem juiz, o que tem seu quinhão completo de quadros: já de entrada me reservo o direito de “cortar-lhe” nove dos dez quadros e ver apenas o que teve medalha de latão no Rio. Como é que esse quadro passou com aqueles reflexos de casas na água e com aquela perspectiva errada, não compreendo. O Salão Nacional é formado por professores e não deveria julgar manchas, Viaro é professor de geometria e deveria saber isso para manchar justo com conhecimento. (...) Se Viaro tivesse estudado com Andersen ou com qualquer aluno do Mestre erraria menos em coisas básicas do ofício (idem).

Embora João Woiski não tenha sido alguém que tenha alcançado muito sucesso em seu trabalho, já que não foi possível localizar nenhuma bibliografia sobre ele, o fato de publicar artigos em jornais sinaliza para algum conhecimento sobre o assunto. Tudo o que foi possível descobrir foi que ele era pintor e professor e fez parte da comissão de criação da Escola de Música e Belas Artes, o que aponta para o envolvimento com a área de artes. No entanto, seu posicionamento em relação a arte era bastante conservador, como se percebe nas considerações feitas sobre o pintor Guido Viaro, o que não surpreende, já que esse era o posicionamento mais freqüente não apenas nos anos quarenta, como também nas décadas seguintes. De maneira geral, a preferência dos críticos era pela pintura acadêmica, como se verá mais adiante, nas edições que farão eclodir a polêmica entre figurativos e abstratos.

O crítico em questão, ao desmerecer o trabalho de Viaro, que pinta “manchas” em telas com “perspectiva errada”, demonstra que valoriza preferencialmente o trabalho acadêmico em que a realidade é retratada de maneira fiel, sem “manchas” ou outros “erros”. Essa

polêmica aparecerá muitas vezes durante as edições do Salão, confirmando as palavras de Pierre Bourdieu sobre as lutas que se realizam permanentemente dentro campo. Trata-se da disputa pela hegemonia dentro do campo: neste caso, disputa pela definição de “boa” arte.

Assim, já na primeira edição do Salão Paranaense aparecem discussões importantes para a sobrevivência do campo. Desde daquele momento, o Salão acionou os mecanismos de funcionamento do campo, trazendo para as páginas dos jornais as questões importantes dentro dele. E nas próximas edições que serão tratadas neste trabalho, outras discussões aparecerão, mostrando a importância da realização do Salão para o campo artístico local. A cada edição, novas discussões se colocam, os integrantes do campo se posicionam de acordo com seus interesses, os debates acontecem, enfim, o campo se põe em funcionamento pleno cada vez que o Salão acontece.

3.2. A QUARTA EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1947: PARANISTAS, ACADÊMICOS E MODERNOS.

Aberta dia 19 de dezembro de 1947, dia em que se comemora a emancipação política do estado do Paraná, essa edição (como a anterior), deixou para trás uma intenção presente nos organizadores da primeira edição do evento: a de inaugurá-lo sempre no dia três de novembro, dia do aniversário de Alfredo Andersen, patrono perpétuo do Salão Paranaense.

Realizado novamente no *Ginasium* (ou Edifício do Orfeão) da Escola Normal de Curitiba, a edição foi inaugurada com a presença do Governador do Estado, Moysés Lupion, do Secretário da Cultura, Gaspar Velloso e do Diretor do Departamento de Cultura, José Muggiati Sobrinho.

Compuseram o júri os Srs. David Carneiro, Fernando Azevedo, Oscar Martins Gomes, Saul Lupion Quadros, Gaspar Velloso e Nelson Ferreira da Luz.

Inscreveram-se 29 artistas, com 160 obras das quais foram aceitas 139 obras de 29 artistas. Foram premiados 16 artistas, e o evento foi visitado por 717 pessoas.

Entre os premiados encontram-se artistas reconhecidos hoje, como Bakun, Lange de Morretes, Leonor Boteri, Artur Nísio, Turin e Viaro.

Nos textos publicados pelos jornais, encontram-se novamente as discussões relevantes para o campo. Nelson Luz, um dos primeiros críticos de arte reconhecidos no Paraná, tece os seguintes comentários sobre essa edição do Salão:

Não foi sem esforço que se conseguiu montar o nosso IV Salão Oficial de Belas Artes, coisa mais ou menos de última hora, mas que apresentou assim mesmo, graças ao entusiasmo do Secretário Dr. Gaspar Velloso e dos pintores paranaenses, uma série de trabalhos dignos de nota e, na linha moderna, um certo avanço para o lado bom, embora ainda com certo lastro provinciano. Os “acadêmicos”, na sua maioria estão “mastigando” muito as suas telas, numa contraproducente procura dos detalhes, muitas vezes esquecidos do desenho, do senso do colorido e da expressão geral do trabalho. E os modernos, com algumas exceções, metendo-se, sem uma base muito segura e alheando-se dos motivos que têm diante dos olhos, por caminhos técnicos que, se por aqui ainda estão inexplorados, em outros ambientes mais cultos já foram decifrados, graças à visão filosófica e estética dos epígonos de Picasso, que já de há muito ultrapassaram os portais universalistas de Guernica (Gazeta do Povo, 28/12/1947).

Aqui, além da presença das discussões que são relevantes para o campo, tais como a disputa pelo espaço realizada entre os acadêmicos e os modernos, há elementos que apontam para uma percepção negativa do estado do Paraná e da capital, como um lugar atrasado que está sempre correndo atrás do que se faz em “ambientes mais cultos”. Em outro texto publicado quase um mês depois, no mesmo jornal, o crítico acentua essa percepção e aproveita para criticar os artistas envolvidos com o paranismo:

Devo dizer, de início, que da província, é claro, só pode sair coisa provinciana. Embora isso choque a muita gente, fica valendo como verdade, até prova em contrário. Lembrome de uma entrevista em que Picasso falava sobre o ambiente artístico em Paris. E afirmava latinamente, à espanhola, que de uma laranjeira (Paris) só poderíamos esperar laranjas (arte arejada). Em proporção a Picasso (e não entenda, aqui, alusão a sua arte deformada de propósito), os nossos pinheiros só poderão dar frutos pinhões, mas é claro! Contentar-se com isso é sinal de bom senso. Mas o fato é que precisamos alimentar os pinheiros, para que não degenerem. Cuidar disso é cuidar de tudo e conseguir... bons frutos.

O IV Salão Paranaense foi a feira dos pinhões. Alguma falta de seleção, pois a oferta era pequena e entraram fracos e carunchados. Isso fez com que os pinhões maiores parecessem gigantes de boa qualidade. Houve, entre o povo, quem apreciasse somente os frutos pequenos e carunchados. Hábito de quem compra, ali na feira da Praça 19, as batatas pequenas, porque, afinal de contas, rendem mais na panela, embora deem mais serviço! Vida de pobre é o diabo!

(...)

Fala-se agora, na fundação da Academia. A ideia é interessantíssima e se se souber aproveitar os valores, daremos um pulo imediato para adiante. Que se faça o expurgo das sementes. Teremos pinhões graúdos. Nada mais que pinhões, pois estamos na província e teremos que ser provincianos. Se laranjeiras dão laranjas, os pinheiros que dêem pinhões!

E tudo irá bem (Gazeta do Povo, 22/01/1947).

O texto de Nelson Luz dialoga com outros textos que tecem críticas aos paranistas e demais intelectuais identificados com um pensamento mais conservador. Na Revista Joaquim, que circulava em Curitiba nessa época, havia uma coluna intitulada *Notícias da Província*, onde sempre se comentavam manifestações artísticas conservadoras, produzidas por paranistas e *afins*. Nelson Luz parece ter se inspirado nela para escrever este texto, o que é bastante provável, já que a Revista circulava nos meios mais intelectualizados da cidade.

3.3 A NONA EDIÇÃO DO SALÃO, REALIZADA EM 1952: UMA EDIÇÃO *DE INVULGAR ÊXITO*.³¹

Notícia publicada no jornal Estado do Paraná, em 25 de dezembro de 1952, informava que o Salão Paranaense de Belas Artes estava em pleno funcionamento, no Pavilhão de Educação Física do Instituto de Educação; sobre o evento, o jornal assegurava tratar-se “da melhor e mais bem sucedida exposição artística jamais realizada pelo Estado em nossa terra”, opinião compartilhada por Orlando Tarquíneo, “pintor de renome e membro veterano de comissões julgadoras de memoráveis salões de arte nos maiores centros do país”, segundo quem o Salão Paranaense daquele ano, “pelo seu alto nível do conjunto estaria em condições de honrar capitais como o Rio e São Paulo”.

Novamente, o que aparece, é a comparação com os lugares “mais adiantados”, com os grandes centros, anteriormente chamados de “ambientes mais cultos”.

A partir da edição de 1948 o Salão Paranaense começou a receber inscrições de artistas de fora do estado e paralelamente, começou a convidar artistas e professores de arte de outros estados para compor a comissão julgadora. “Com isso, aos poucos o Salão Paranaense ia abandonando aquele *caráter provinciano* e firmando-se como evento cultural importante para a evolução das artes plásticas no Estado.”(Salão Paranaense – Histórico; documento datilografado e sem assinatura – Museu de Arte Contemporânea do Paraná) sem grifo no original.

De novo a ideia de província assombra os intelectuais paranaenses. É quase uma obsessão a conquista de uma posição que possa ser comparada à de São Paulo ou do Rio de

³¹ A expressão foi retirada de manchete de jornal: *Invulgar êxito do Salão Oficial de Arte*; O Estado do Paraná, 25/12/1952.

Janeiro. Detalhe: o texto citado acima foi escrito pelo menos em 1967, uma vez que, embora não tenha data, cobre as edições do Salão de 1944 a 1967; assim, o tempo passa mas o sentimento de inferioridade permanece.

Para essa edição, foi aprovado novo regulamento pelo Decreto nº 6.001, de 25 de junho de 1952, aumentando o número de seções, com o acréscimo das seções de arquitetura e de arte decorativa e instituindo o Prêmio de viagem a um Estado brasileiro, ao qual só poderiam concorrer os artistas que tivesse recebido medalha de ouro em edições anteriores. Este novo regulamento também limitou o número de obras a serem inscritas a três, condição que se mantém até os dias de hoje.

Essa edição foi aberta no dia 19 de dezembro de 1952 e o júri foi composto por Theodoro De Bona, Orlando Tarquíneo e Erbo Stenzel. Foram aceitas 86 obras de 45 artistas e a Sala Especial homenageou o imigrante português que manteve em Curitiba sua Escola de Belas Artes e Indústrias no final do século XIX, Antonio Mariano de Lima.

Foram premiados 20 artistas, sendo Guido Viaro contemplado com o Prêmio de Viagem a um Estado brasileiro.

3.4 A 14ª EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1957: *O SALÃO DOS PRÉ-JULGADOS*.³²

Essa foi uma edição conturbada. Segundo os jornais da época, os ânimos dos artistas esquentaram-se depois que foram conferidas premiações apenas aos artistas de inspiração mais conservadora ou acadêmica. De acordo com o regulamento do Salão, a comissão julgadora deveria ser composta por pelo menos um jurado familiarizado com a arte dita “moderna”, para que pudesse julgar as obras inspiradas por esta tendência. Ao que parece, no entanto, a comissão julgadora não contemplou essa exigência do regulamento, o que acabou favorecendo os pintores mais acadêmicos.

Em consequência disso, um grupo de artistas, liderado pelo pintor Paul Garfunkel, teria invadido o Salão e retirado seus quadros das paredes, para em seguida permitir que fossem expostos no saguão da Biblioteca Pública sob o dístico “Pré-julgados do Salão Paranaense de Belas Artes”.

³² Expressão retirada de matéria de jornal publicada sobre essa edição do Salão.

Depois do incidente, muitos textos sobre o assunto foram escritos nos jornais. Vejam-se alguns:

No dia da instalação, 19, os pintores revoltados tiveram expressões de contrariedade, não reconhecendo nos julgadores categoria ou condição de artistas para a premiação e seleção das obras; em declarações às rádios Colombo e Ouro Verde, manifestaram seu veemente protesto contra o que consideram um esbulho e um conchavo. Além das absurdas discriminações na premiação, cujo nível é tachado de medíocre, os prêmios de aquisição, com uma ou duas exceções, tiveram um concerto inegável, segundo alegam os artistas. Adiantaram que num salão dedicado à pintura figuravam fotografos principiantes cuja desfaçatez em ludibriar os ingênuos freqüentadores é notória. Paul Garfunkel tão exasperado ficou que rasgou a menção honrosa que lhe fora conferida, e isto em pleno salão, minutos após a abertura da mostra (Diário do Paraná, 21/12/1957).

Loio Pérsio, pintor participante da mostra, se utilizou das páginas d' *O Estado do Paraná* para manifestar seu ponto de vista sobre o incidente. Com um texto intitulado *O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a burrice oficializada*, o artista não deixou por menos:

Este XIV Salão Paranaense de Belas Artes anulou, por completo, todos os esforços dispendidos pelos artistas e críticos conscientes nos Salões anteriores. Assaltado por uma quadrilha de velhos imbecis, que fizeram da pintura um remédio para as suas enxaquecas e um artifício a mais para obter dinheiro fácil, não representa em absoluto a arte paranaense. É um Salão de antiquários e, como se não bastasse, de antiquários desonestos. Jamais entenderam e jamais entenderão, esses fósseis, o que seja arte. Por isso, no Ano da Graça de Mil Novecentos e Cinquenta e Sete, depois da bomba atômica e do satélite artificial, continuam perpetrando uma pinturinha que já era ruim e desonesta no século passado. Poderia perguntar-lhes por que, ao invés de cadilaques, não preferem carroças? Entretanto, o só fato de esses falsos artistas fazerem má pintura não chega a irritar-nos. Pelo contrário, diverte-nos. Mas como pintores profissionais, que tentamos fazer da pintura uma atividade digna, consciente e honesta, revolta-nos assistir ao espetáculo da burrice oficializada, ao “show” de ignorância presunçosa diplomada e reconhecida oficialmente.

(...)

O fato de a Comissão julgadora ter sido constituída, na sua totalidade, de elementos reconhecidamente contrários à arte moderna, não só vai de encontro ao espírito do Salão, às intenções do Regulamento que o rege, mas, ainda, constitui um cerceamento de direito aos concorrentes modernistas, uma coação à liberdade de concorrência. Conhecidas as pessoas que integraram o júri deste Salão, nada mais se poderia esperar senão este amontoado de antiquilhas, de que se salva um ou outro pintor. A homenagem a Schiefelbein surpreendeu-nos e talvez seja a esta a única coisa útil deste Salão: desenterrar um artista autêntico, sepultado no silêncio do esquecimento. A seleção e premiação, entretanto, foram feitas em família. Toda a irmandade dos anacrônicos foi contemplada (O Estado do Paraná, 22/12/1957).

Outro texto no mesmo jornal, esclarece os acontecimentos e cita os outros artistas envolvidos no protesto, com o título *Incidente no Salão de Belas Artes do Paraná*:

O XIV Salão Paranaense de Belas Artes deverá ficar no calendário dos movimentos artísticos do nosso Estado, como acontecimento registrador de episódio singular. Um grupo de artistas, considerados “novos” pelas suas tendências modernistas, integrando, aliás, um movimento que se vem acentuando, de tempos a esta parte, no Paraná, não acatou os resultados do julgamento das obras expostas e, também, se rebelou contra a escolha dos componentes da Comissão julgadora.

Houve incidente, tendo o pintor Paul Garfunkel rasgado em público a menção honrosa que recebera, arrancando, ainda, seus quadros do local onde estavam expostos, no que foi seguido pelos pintores Alcy Xavier, Loio Pérsio, Ennio Marques Ferreira, Nilo Previdi, Fernando Velloso e Thomaz Wartelsteiner (O Estado do Paraná, 27/12/1957)

Na mesma edição do jornal, Paul Garfunkel tem a oportunidade de se manifestar e o faz destacando o lado emotivo e sincero dos modernos, em texto intitulado *Reflexões à margem do XIV Salão*:

Enquanto ainda não se apagam os ecos de nossa pequena insurreição contra o julgamento do XIV Salão Paranaense de Belas Artes, movimento que me obrigou, bem a contragosto, a assumir atitudes violentas e até a falar no microfone (e quem me conhece sabe o quanto sou preguiçoso para falar), quero aproveitar o impulso, antes de me recolher ao silêncio gostoso, para ainda uma vez me dirigir aos que se interessam pela pintura, e especialmente aos jovens pintores de Curitiba. Temos aqui uma pequena turma de rapazes cursando ainda a Escola de belas Artes ou recém-saídos dessa Escola, todos demonstrando grandes qualidades e alguns dotados de forte personalidade artística.

É particularmente para esses jovens que escrevo essas linhas.

Falou-se muito, nesses últimos dias, em pintura moderna e pintura acadêmica. Para mim, não existe discriminação nenhuma. Há Pintura, uma Pintura só. A pintura moderna pode ser terrivelmente acadêmica, enquanto a pintura dos mestres do passado era muitas vezes tão moderna quanto a pintura dos nossos tempos. Vejam a maneira de pintar de um Rembrandt, Breughel, o Velho, de El Greco.

(...)

Para mim existe a Pintura honesta, dos artistas que pintam não só com os olhos e com as mãos, mas também com o coração, com os nervos, com todos os sentidos. O resultado pode às vezes não corresponder ao alvo almejado, mas nunca deixará de falar ao público, de transmitir uma mensagem da alma do artista.

(...)

Pobres desses pintores, por afamados que sejam, por medalhados e premiados que sejam, que nunca sofreram a angústia da criação, o amor ao trabalho, que nunca sentiram pena, como se um filho os deixasse, ao se separarem de um quadro seu. Pobres desses pintores, que da pintura só aprenderam o *métier*, as receitas, os truques, armação vazia quando falta a sinceridade, o ardor, a fé na pintura. Daria todos os quadros de um desses falsos artistas por um trabalhinho de garoto do maravilhoso Centro Juvenil de Artes Plásticas de nosso Viaro, um dos mais velhos e ao mesmo tempo mais jovens pintores daqui.

(...)

Os que visitarem, na Biblioteca Pública do Paraná, nossa Exposição, a exposição dos revoltados, dos pré-julgados, poderão constatar que nossa pintura, a de Loio, a de Nilo, a de Alcy e de todos os outros modernos é bem heterogênea. A única coisa que temos em comum, creio eu, é a sinceridade, o amor que professamos à pintura. E aí estão os votos que envio aos meus amigos, os jovens pintores paranaenses, aos Rubinski, aos Jair, aos Alcides, neste fim de ano, os votos que formulo para que continuem a trabalhar como

começaram, sem procurara fazer modernismo, impressionismo, abstracionismo, surrealismo, concretismo, infantilismo, que redundam sempre em academismo, mas que

pintem com sinceridade, com honestidade, como verdadeiros pintores que são, não aproveitadores, mas servidores da PINTURA (O Estado do Paraná, 27/12/1957).

O texto de Paul Garfunkel procura associar os modernos à sinceridade e à honestidade, transformando-os não simplesmente em artistas, mas em artistas melhores que os outros, porque eles fariam um trabalho honesto com base na dedicação enquanto os acadêmicos não passariam de aproveitadores.

Em outras palavras, o que está em questão não é propriamente o trabalho dos artistas e sua opção por um estilo ou outro, mas o fato de que a opção por um determinado estilo implica em um determinado caráter.

É como se Garfunkel não tivesse encontrado argumentos melhores para comprovar a superioridade da pintura moderna e tivesse apelado para as questões relacionadas à personalidade e ao caráter dos artistas. De qualquer modo, o que está em jogo é, de novo, a definição legítima de arte; o que é a boa arte: a pintura acadêmica ou a pintura moderna?

É, em última análise, a luta pela posição hegemônica dentro do campo, de que fala P. Bourdieu. O grupo que vencer a polêmica, ou seja, que conseguir impor a sua definição de arte sobre os integrantes do campo, ocupará a posição hegemônica nos próximos anos.

Em Curitiba, essa polêmica ainda vai durar algum tempo, como se verá a seguir.

Essa edição do Salão Paranaense ocorreu entre os dias 19 de dezembro de 1957 e seis de janeiro de 1958, na Biblioteca Pública do Paraná. O júri foi composto pelo Prof. Gerson Pompeu Pinheiro, da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Tasso Correia, pianista e Diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre e Curt Freyjesleben, pintor de Curitiba.

Inscreveram-se 106 artistas, apresentando 212 obras, nas seções de Pintura, Escultura, Desenho, Gravura, Artes Gráficas e Arquitetura. Foram aceitas 100 obras de 50 artistas, entre as quais 29 foram premiadas. A Sala Especial homenageou Hermann Schiefelbein e o evento foi visitado por 1.006 pessoas.

3.5 A 18ª EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1961: *PIEDADE PARA OS JOVENS PINTORES*³³

Mais uma edição polêmica, com a disputa entre figurativos e abstracionistas ganhando espaço. Pela documentação, percebe-se que houve uma mudança nos critérios adotados pelo júri do Salão, no sentido de permitir um avanço da pintura dita moderna, cujas obras apresentavam-se mais abstratas que figurativas. Assim, foi uma edição em que a pintura abstrata ganhou espaço.

Paul Garfunkel, que em 1957 liderou o movimento dos pré-julgados, desta vez colocou-se do lado dos mais conservadores, por julgar que a pintura abstrata não passa de arte decorativa. Assim, publicou uma carta no Jornal *O Estado do Paraná*, intitulada *Piedade para os jovens pintores*, em que deixa clara sua posição de aceitação da pintura moderna, mas não da pintura abstrata:

Meu amigo Ennio³⁴, temos combatido juntos o academismo clássico, mas não o fizemos para virmos cair nesse excesso contrário. Os artistas deveriam ter sido avisados que o XVIII Salão PBA seria reservado à arte dita moderna, isto é, seria um Salão de Arte Decorativa. Isso teria evitado a muitos pintores de valor o desgosto de se verem recusados (O Estado do Paraná, 07/12/1961).

E, para finalizar:

Senhores membros do júri, medalhas são coisa séria. Deve-se ter em conta não só a qualidade do trabalho premiado, mas também o conjunto da obra do artista. Qual será no futuro o estímulo desses jovens pintores que, nem saídos da Escola, já se veem promovidos ao marechalato, considerados que são como gênios...
Piedade, senhores críticos, piedade para eles e para os que se recusam a afundar num modernismo que de moderno só tem o nome! (idem)

Alguns dias depois, o mesmo Garfunkel publica outra carta no jornal *O Estado do Paraná*, desta vez, endereçada a Miguel Bakun que não comparecera ao Salão:

Neste XVIII Salão Paranaense, aliás, neste primeiro Salão Paranaense de Arte Decorativa, que ficará famoso nos anais da vida cultural de Curitiba pela mediocridade, pela indigência dos trabalhos expostos, singularmente no que diz respeito à seção de pintura, Você, Bakun, e eu tivemos a honra de ver nossos quadros jogados às urtigas pelo eminente júri de seleção (?). É bem verdade que nosso amigo Ennio, um tanto chocado com o tratamento dispensado a velhos pintores “chevronnés”, lançou mão de um artigo do novo regulamento, para nos poupar a humilhação de sermos integralmente recusados, e mandou admitir, contra a opinião dos juízes, um trabalho de cada um de nós.

³³ Título de carta publicada por Paul Garfunkel, no jornal *O Estado do Paraná*, em 07/12/1961.

³⁴ Ennio Marques Ferreira – artista atuante em Curitiba, que ocupava o cargo de Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria Estadual de Educação e Cultura.

Por uma coincidência que até lá tinha deplorado, mas que veio a ser feliz, estava eu com a minha exposição individual instalada na Biblioteca. Achei mais decente não continuar a impor ao Salão o vexame da presença de uma tela praticamente cortada pelo preclaro júri, e, de acordo com o Departamento de Cultura, recolhi o meu quadro no seio de seus irmãos.

Você, porém, não tinha esse recurso e seu trabalho, amigo Bakun, continua empanando o brilho dum conjunto notável, tão bem e tão cuidadosamente selecionado.

Permita-me oferecer-te a hospitalidade para o teu quadro, que julgo excelente, na sala onde estou expondo uma pintura evidentemente “superada”. Creio que se sentirá mais à vontade nesta atmosfera de arte antiquada!

Mas, entre nós, posso te dizer que, enquanto os artesãos da arte (?) moderna terão, quase todos, caído num merecido esquecimento, teu nome ficará na história da arte paranaense, o nome de um dos poucos artistas verdadeiros da província do Paraná, pintor honesto e sincero, que sempre pintou com todo seu coração, dando tudo de si a sua arte sem ajoelhar-se aos pés dos Deuses passageiros (O Estado do Paraná, 13/12/1961).

Paul Garfunkel, nesta carta, embora em tom bastante irônico (que pode permitir equívocos de interpretação), faz pelo menos duas coisas: presta homenagem a Bakun e deixa clara a sua posição em relação à arte moderna. Como já foi dito anteriormente, trata-se do movimento de luta dentro do campo de que nos fala P. Bourdieu. Um grupo, que mantinha uma posição de liderança, ao ver entrar em cena outro grupo, com outros valores, recorre às estratégias mais inusitadas para manter-se em sua posição inicial. O que provavelmente vale também para outros campos, é regra para o campo artístico: a necessidade de renovação. O campo se transforma através da renovação em seu interior; renovação de valores, de idéias, de comportamentos e atitudes. A arte, historicamente, é o resultado desse movimento. Cada “escola” ou “estilo” que surge e rouba o lugar do anterior, joga fora os valores até então hegemônicos. E foi assim com a arte moderna, do mesmo modo que ocorreu com o Barroco, ou com o Impressionismo. Tem sido sempre assim. O novo surge, passando por cima de tudo aquilo que tentar impedir a sua entrada em ação. E os que estavam acomodados em uma posição confortável são obrigados a reagir; ou para aceitar a novidade e se integrar a ela, ou para lutar contra ela, que foi o que Paul Garfunkel fez, até o último momento.

Pelo mesmo Jornal *O Estado do Paraná*, veio a resposta a Paul Garfunkel, escrita por A. Pattitucci:

De nada adiantará, Sr. Garfunkel, a sua arremetida contra a pintura não-figurativa ou abstrata. O fenômeno é universal. E hoje, graças à facilidade de divulgação, não existem mais províncias, embora ainda existam “provincianos” (O Estado do Paraná, 17/12/1961).

Mas essa discussão ainda não acabou. Ainda haverá outras etapas da luta entre figurativos e abstratos no Paraná.

Essa edição, apesar da polêmica, ocorreu entre os dias 1º e 19 de dezembro de 1961, na Biblioteca Pública do Paraná, com o júri constituído por Lourival Gomes Machado, de São Paulo, Eduardo Rocha Virmond, artista e crítico local e Arcângelo Ianelli, artista paulista e convidado especial.

Inscreveram-se 153 artistas com 297 obras nas seções de Pintura, Escultura, Desenho e Gravura, entre os quais foram premiados 57 artistas. A Sala Especial homenageou Poty Lazzarotto e o evento foi visitado por 108 pessoas.

3.6 A 24ª EDIÇÃO DO SALÃO PRANAENSE, REALIZADA EM 1967

A realização dos primeiros certames artísticos no Brasil deve ter sido obra de homens sofridos, que enfrentaram todos os obstáculos e que, certamente se desgastaram ao lançar mão dos mais variados artifícios para convencer as autoridades de então, da validade dessas insólitas competições. O Salão não passava de uma novidade a mais na vida social da Capital, encarado como um inútil e dispendioso passatempo pelos políticos e com certa desconfiança pelos artistas. Uma invenção de diletantes, que desviava recursos do setor de ensino e de obras, para satisfazer a vaidade de meia dúzia de pintores e intelectuais, considerados aliás, péssimos eleitores... Em 1929, conseguiram até mesmo liberar sobras da verba destinada a reparos em cavaliarias para a instalação do Salão Nacional.

Nossa homenagem, pois, aos lutadores que tornaram possível a continuidade – nem sempre tranqüila – desses confrontos da técnica e da sensibilidade, ao estágio em que ora nos achamos, quando os salões se multiplicam, uns melhores, outros deficientes, suprimindo muitas vezes a tradição pela atraente premiação e a organização pela intensa publicidade.

Temos procurado imprimir ao Salão Paranaense características da atuante realidade, permitindo com isso estabelecer um crescente intercâmbio com artistas de outros centros culturais, através de uma participação aberta e sem preconceitos. Esta participação, apesar de heterogênea e cheia de surpresas, reflete as possibilidades e tendências da arte brasileira de hoje. Por essa razão queremos que o artista paranaense concorra em igualdade de condições com os de outros Estados. Se não o fizer, a arte paranaense permanecerá em incômoda posição provinciana, alimentada pelas concessões fáceis e pelos intoleráveis pequenos favores.

Dentro deste espírito, procuramos escolher com o maior cuidado as comissões julgadoras dos certames aqui realizados.

Agradecemos aos artistas por sua participação maciça, fato que muito nos sensibiliza posto que, representa o atestado de sua confiança. Não podemos também deixar de louvar os critérios adotados e o bom andamento das medidas tomadas pelo Divisão de Planejamento e Promoções Culturais, órgão responsável pelo êxito desse certame.

O texto acima, escrito por Ennio Marques Ferreira, então Diretor do Departamento de Cultura, e reproduzido integralmente do catálogo dessa edição, recupera aspectos históricos e aponta para a continuidade do evento e de sua importância para o universo da arte no Paraná e no Brasil, além de deixar claro o cuidado que a equipe responsável pelo evento tinha, naquele momento com a sua realização.

Evidentemente que Ennio Marques Ferreira, como integrante ativo do campo artístico local e, naquele momento, Diretor do Departamento de Cultura, procura enfatizar ao longo do texto os aspectos positivos do Salão, destacando o trabalho e a dedicação dos precursores que, afinal, conseguiram consolidar esse modelo em Curitiba. Ao recuperar algumas informações sobre o início bastante difícil do Salão Paranaense, o autor tem por intenção reafirmar a sua importância para a cidade e o Estado no campo da cultura, como evento capaz de “aperfeiçoar e incentivar vocações e aptidões artísticas”.

Da mesma forma, ao destacar os esforços empreendidos pelos integrantes do Estado, responsáveis pela realização do evento, o autor demonstra o empenho da equipe gestora do Salão naquele momento em equipará-lo a eventos realizados em outros estados brasileiros, o que colocaria o Paraná em condições de igualdade em relação aos demais estados, preocupação permanentemente encontrada no discurso de intelectuais e artistas paranaense, pelo menos no período anterior aos anos oitenta.

Essa edição teve 233 artistas inscritos, com 678 obras, nas seções de Pintura, Gravura, Escultura, Desenho e Técnica Mista. Foram aceitos 202 trabalhos de 84 artistas, dos quais 16 receberam prêmios.

O Salão realizou-se na Biblioteca Pública do Paraná entre os dias 1º e 19 de dezembro de 1967 e recebeu 600 visitantes que registraram seus nomes no livro de assinaturas.

3.7 A 26º SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1969: *NO PARANÁ UM SALÃO DE VANGUARDA*³⁵

Aberta dia 19 de dezembro de 1969, essa edição parece ter sido bastante tranqüila. Foram inscritos 209 artistas, com 294 obras, dentre as quais foram premiadas 22. O júri foi constituído por Adalice Araújo, crítica de arte reconhecida em Curitiba, Arcângelo Ianelli, artista paulista e Fernando Velloso, artista atuante em Curitiba. O evento, montado na Sala

³⁵ Título do texto de Adalice Araújo sobre o evento, publicado no *Diário do Paraná*, em 21/12/1969.

de Exposições da Federação das Indústrias do Paraná, na Av. Cândido de Abreu, recebeu 133 visitantes, de acordo com o livro de assinaturas, localizado no Setor de Pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. É bom lembrar que o número de assinaturas raramente corresponde ao número efetivo de visitantes, já que nem todos assinam o livro.

No catálogo, um texto cuja autoria não foi possível identificar, apresentava o Salão como um evento que, diferentemente de edições anteriores, buscava a abertura, a convivência entre diversos estilos, a aceitação da pluralidade:

Não cabe nesta nota introdutória uma análise histórica da arte moderna. Não faltam livros sobre o assunto, mesmo na reduzida literatura crítica nacional. Uma coisa, porém, salta aos olhos desde logo, a predominância do espírito de liberdade. Ao lado das soluções abstratas e concretistas, as soluções figurativas. Junto à tentativa de pintar o sonho e revelar o mundo do inconsciente, a ambição de descrever o mundo. Crítica social, participação, evasão, fantasias, ciência, toda a cultura de nossa época, caótica, contraditória, atraente e hostil a um tempo, se espelha nessa arte discutida e discutível, polêmica quase sempre, construtiva por vezes, mas viva, presente, que não podemos mais ignorar. Uma arte que solicita permanentemente de nós uma tomada de consciência, uma aceitação ou uma recusa. Que nunca nos autoriza a assumir atitudes de confortável indiferença. A arte moderna pode ser uma gargalhada sarcástica, exhibir-nos uma vontade irreprimível de fuga, pode apresentar-nos um gesto paciente de colaboração, revelar-nos uma experiência de sintonização científica. Ela inquieta e perturba. Não raro conforta. Não é sempre uma expressão necessária. Daí sua força, sua afirmação, sua razão de ser (Catálogo do 26º Salão Paranaense, 1970).

Ao longo dos anos sessenta o Salão se transformou, não apenas porque a transformação na arte vinha ocorrendo de forma intensa em todo o mundo e também no Brasil, mas também porque mudaram os agentes capazes de interferir no espaço local da arte. Aqueles artistas que nos anos cinquenta eram “os novos”, e lutavam pela transformação, nos anos sessenta deixaram de ser “os novos” e passaram, inclusive, a ocupar postos de mando nas instâncias políticas relacionadas à arte. Evidentemente que a troca de posições dentro do campo favoreceu as transformações nos eventos relacionados à arte, como o Salão.

Essa transformação, que favoreceu um arejamento na produção artística, permitindo a convivência de diferentes estilos e tendências, foi comemorada pela crítica de arte Adalice Araújo, em texto publicado no jornal:

(...) Se considerarmos esse 26º Salão Paranaense o melhor já apresentado até hoje é justamente porque simboliza a verdadeira vanguarda, isto é, porque caracteriza um espírito altamente democrático que reflete toda a problemática da arte brasileira hoje. Com uma “liberdade total” estão representadas as mais diversas tendências, como arte-participação, op, surrealista, abstrata e expressionista entre outras. Não só pelo nível dos trabalhos apresentados, mas também por refletir todo um contexto humano, sem

preconceitos, pela primeira vez o Paraná tem a oportunidade de ver uma exposição de artes plásticas com o gabarito de uma Bienal de Veneza (Diário do Paraná, 21/12/1969).

É bom lembrar, no entanto, que a crítica em questão fez parte da composição do júri dessa edição, o que certamente contribuiu para que ela destacasse apenas as qualidades do evento. Ainda assim, essa parece ter sido de fato uma edição tranqüila, já que não foram encontradas matérias de jornais apresentando discussões, conflitos ou disputas. Há poucas matérias selecionadas e todas apontam para as qualidades dessa edição.

3.8 A 29ª EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1972, *UM DOS MAIS PRESTIGIOSOS DO PAÍS*³⁶

Sendo um dos mais antigos salões estaduais de artes plásticas do Brasil, o do Paraná tem sido, principalmente nos últimos anos, quando se tornou aberto à arte de nossos dias, um dos mais prestigiosos do País (Antonio Bento, catálogo da 29ª edição do Salão Paranaense).

Com essas palavras Antonio Bento, crítico de arte carioca, inicia o texto a respeito dessa edição do Salão, presente no catálogo do evento. Todo o texto, na verdade, tece elogios à diversidade de propostas presentes no evento e, mais do que isso, comenta a presença de artistas consagrados, de outros estados brasileiros.

Ele continua:

O deste ano apresenta trabalhos que podem figurar ou estão figurando nas exposições mais avançadas do mundo, como é o caso da Documenta de Kassel. Entre as obras de vanguarda internacional, podem ser apontadas os cartomas de Aluysio Magalhães e o projeto arquitetônico, ambiental e ecológico, assemelhado às criações da *land art*, de Ivens de Jesus Fontoura. Se os cartomas estão situados dentro da problemática da arte hiperrealista de hoje, ainda com a originalidade de uma composição elaborada dentro de uma nota pessoal, o trabalho do paranaense, com o aproveitamento de quatro velhos silos abandonados e escolhidos ou apontados por ele como obras de arte, dentro do espírito de Marcel Duchamp (um dos maiores criadores de vanguarda do século), eleva a produção artística deste Estado a uma posição somente atingida agora no País pelos centros do Rio e São Paulo. São ambas contribuições realmente avançadas, que tenho o maior prazer de apontar neste prefácio (Antonio Bento, catálogo da 29ª edição do Salão Paranaense).

³⁶ Expressão retirada de texto de Antonio Bento, presente no catálogo dessa edição.

Aberta no Salão de Exposições do Teatro Guaíra, no dia 1 de dezembro de 1972, essa foi uma edição tranquila, que não produziu polêmicas para saírem nos jornais. Foram inscritos 88 artistas, com 243 obras, dentre as quais foram selecionadas 158 obras, de 67 artistas. Foram premiados 19 artistas com prêmios de aquisição que variaram entre CR\$ 600,00 e CR\$ 5.000,00.

O júri foi composto por José Geraldo Vieira, de São Paulo, Antonio Bento de Araújo Lima do Rio de Janeiro e Carlos Scarinci, do Rio Grande do Sul.

3.9 A 35ª EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1978:

A realização do 35º Salão Paranaense, por si só, denota o sucesso desta iniciativa do Governo do Estado. Estamos diante do mais antigo salão do país. E temos um invejável inventário de realizações que vieram à luz graças ao incentivo do poder público, que cumpre assim seu compromisso de realizar obras físicas e estimular, ao mesmo tempo, o desenvolvimento daquele laço imaterial e subjetivo que une gerações e os povos (Catálogo do 35º Salão Paranaense).

A inauguração do 35º Salão Paranaense constitui um marco na vida artística de nosso Estado. Pelo que produziu neste período, pelos nomes ilustres que abrilhantaram as listas de premiação, pela incontestável autoridade dos integrantes das comissões julgadoras, o Salão transformou-se num padrão não apenas para avaliar o desenvolvimento artístico paranaense, mas também para oferecer um panorama das artes plásticas no país (idem).

O trigésimo quinto Salão Paranaense merece ser comentado porque inaugurou uma nova fase do evento. Como marcou um momento importante da história do Salão, teve catálogo diferenciado, onde consta uma retrospectiva da história da arte no Paraná, desde João Pedro, “o Mulato”³⁷, até a polêmica entre figurativos e abstratos, nos anos 60.

O mesmo catálogo, apresentava depoimentos de Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso, Domício Pedroso e Adalice Araújo, sobre como era o mercado de arte em Curitiba quando eles começaram a participar dele, e também suas opiniões sobre o novo formato do Salão Paranaense, que estava sendo implementado nessa edição.

A capa apresenta o símbolo, criado por Ennio para o Salão Paranaense em 1974, três pinheiros estilizados e com os troncos entrelaçados; a imagem utilizada na capa do catálogo

³⁷ João Pedro, O Mulato, teria sido o primeiro artista paranaense de que se tem notícia. Suas aquarelas representam paisagens paranaenses e foram encontradas em 1966, em Lisboa, datadas de 1817 (Catálogo do 35º Salão Paranaense).

é o símbolo repetido várias vezes, cada um cobrindo metade do outro, como um grupo de cartas de baralho dispostas numa canastra, do jogo de “Buraco”.

Instalado na Sala de Exposições do Teatro Guaíra entre os dias 13 de dezembro de 1978 e 13 de janeiro de 1979, o Salão recebeu inscrições de 191 artistas, com 800 trabalhos, dos quais foram aceitos 81 artistas, com 207 obras, das quais foram premiadas 25.

O júri foi composto por Aurélio Benitez, Aroldo Murá Haygert, Abrão Anis Assad, Fernando Vellos e Adalice Araújo, todos do Paraná, o que causa estranheza, justo numa edição comemorativa, com novidades no formato e a intenção de ficar marcada na história no Salão.

Sobre o esforço no sentido de atualizar o formato do evento para que fosse possível a aceitação das múltiplas linguagens artísticas existentes, um Boletim Informativo da Secretaria Estadual de Educação e Cultura, explicava as transformações:

Saindo da tradicional divisão pintura, desenho, gravura e escultura, o 35º Salão Paranaense será organizado em torno de cinco itens das formas visuais contemporâneas, ou seja:

Proposições/formas visuais tradicionais, compreende todas manifestações bi ou tridimensionais cujas formas são consideradas tradicionalmente inerentes às artes plásticas, tais como desenho, pintura, escultura, objetos/múltiplos e tapeçaria, devendo contudo envolver propostas atuais. Proposições gráficas, todas as manifestações que possam envolver processos gráficos ou mecânicos que solicitem a criatividade humana, tais como xilogravura, engraving, lineogravura, gravura em metal, litogravura, serigrafia, fotografia, off-set, rotogravura e outras formas de representação gráfica. Proposições utilitárias, todas as manifestações visuais criativas e funcionais consideradas úteis ao homem e ao seu sistema ecológico, como desenho industrial, comunicação visual, arquitetura e urbanismo.

Proposições cinéticas e programadas, todas as manifestações visuais criativas onde são utilizados processos eletrônicos e cibernéticos, como vídeo tape, super 8mm e cinema em geral, formas ou flutuações de forma, por meio de luz e computadores.

Proposições experimentais, todas as manifestações da arte como experiência criadora, como propostas conceituais ambientais e não catalogadas pela crítica, que possam gerar indagações estéticas (Boletim Informativo 3 – SEEC/DAC – Curitiba: novembro , 1978).

Assim, já nesse período o Salão Paranaense apresentava uma característica que o acompanha ainda hoje: a capacidade de se recriar, se reinventar constantemente, para poder acompanhar as muitas transformações que a arte tem sofrido ao longo do tempo. Sempre buscando se adaptar às novidades, o Salão sofre pequenos ajustes de tempos em tempos, para que seja possível continuar cumprindo seu papel.

4. O SALÃO PARANAENSE E O ENSINO SUPERIOR DE ARTE

Embora em algumas escolas brasileiras há muito tempo já houvesse o ensino de alguma atividade artística, nem que fossem as artes aplicadas e os trabalhos manuais, somente em 1971 o ensino de arte se tornou obrigatório e regulamentado por lei específica.

Antes disso, não encontramos nenhuma referência a arte na legislação vigente. A LDB 4.024, de 20 de dezembro de 1961, primeira tentativa de organizar e regulamentar todos os níveis da educação, não faz nenhuma referência ao ensino da arte, embora estabeleça brechas onde poderiam ser introduzidas disciplinas ligadas à arte, já que permite em todos os níveis de ensino, que haja disciplinas escolhidas pelos estabelecimentos, em função de características regionais ou do formato dos cursos ofertados.

Comparada com a LDB que a sucedeu, a 5.692, a 4.024 apresenta um caráter democrático e igualitário, valorizando o acesso à educação para todos, bem como a educação entendida como instrumento de emancipação e preservação da liberdade. No Título I, *Dos fins da educação*, a redação da lei demonstra seu alcance:

Artigo 1 – A educação nacional, inspirada nos princípios de liberdade e nos ideais de solidariedade humana, tem por fim:

- a) a compreensão dos direitos e deveres da pessoa humana, do cidadão, do Estado, da família e dos demais grupos que compõem a comunidade;
- b) o respeito à dignidade e às liberdades fundamentais do homem;
- c) o fortalecimento da unidade nacional e da solidariedade internacional;
- d) o desenvolvimento integral da personalidade humana e sua participação na obra do bem comum;
- e) o preparo do indivíduo e da sociedade para o domínio dos recursos científicos e tecnológicos que lhes permitam utilizar as possibilidades e vencer as dificuldades do meio;
- f) a preservação e a expansão do patrimônio cultural;
- g) a condenação a qualquer tratamento desigual por motivo de convicção filosófica, política ou religiosa, bem como a qualquer preconceito de classe ou de raça.

Esta Lei, que demorou tanto tempo para ser votada e promulgada, já que levou ao todo 13 anos, entre a sua primeira apresentação ao Congresso Nacional, em 1948, e a sua promulgação, teve menos tempo de vida, no sentido de efetiva aplicação, já que em agosto de 1971 os militares a substituíram pela 5.692.

Essa demora foi resultante das inúmeras tentativas (bem sucedidas) de atrasar a sua votação, implementadas pelo ex-Ministro da Educação, Gustavo Capanema, eleito deputado federal e interessado na manutenção de uma educação centralizada e controlada pelo governo federal, ao contrário do que a LDB previa, ao propor a descentralização da mesma, que passaria a ser gerida pelos estados e municípios, de acordo com uma diretriz instituída pelo governo central.

Também contribuiu para a demora a posição adotada por Carlos Lacerda, então deputado e posteriormente eleito Governador do Estado da Guanabara. Lacerda representava os interesses da Igreja Católica, que pretendia manter a educação sob seus cuidados, impedindo definitivamente o estabelecimento de uma rede pública de ensino no Brasil. A LDB, no entanto, buscava justamente o contrário, propondo a instauração da escola pública para todos, de acordo com as posições de Anísio Teixeira, diretor do INEP – Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos – e dos signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação, de 1932, que ainda tentavam fazer valer seu posicionamento ideológico, acreditando que a educação era o caminho mais curto e seguro para a conquista do desenvolvimento que o governo de Jucelino Kubitschek buscava.³⁸

Dessa forma, Montalvão (2010) nos mostra que a polêmica que se estabelece ao redor da LDB nº 4.024 é o resultado de usos diferentes de um mesmo conceito, pelos dois grupos que se contrapõem, representados por Carlos Lacerda e Anísio Teixeira:

Embora ambos tratassem da afirmação da educação democrática, o conceito de democracia de cada um deles era extraído de culturas políticas muito diferentes; Lacerda definia as sociedades democráticas como sociedades livres, em que a liberdade deveria permitir às famílias conduzirem seus destinos de acordo com a orientação espiritual cristã. Teixeira definia as sociedades democráticas como sociedades igualitárias, em que a igualdade deveria permitir o rompimento com as hierarquias presentes entre as famílias da “boa sociedade” e as provenientes das classes populares. Colocada no centro das preocupações, a escola era vista como extensão da educação dada em casa, ou então, como mecanismo equalizador das educações proporcionadas em diferentes lares.(p.11)

No início dos anos 1960 a instabilidade política que se apresentava favoreceu a tomada do poder pelos militares, através do bem sucedido Golpe de 1964. A partir de então, o auto-intitulado Governo Revolucionário passou a conduzir o país de forma

³⁸ No entanto, este governo só disponibilizara 3,4% dos investimentos previstos para a área de Educação, e seu plano de metas apenas contemplava aspectos relativos ao ensino técnico, enquanto o índice de analfabetismo entre os maiores de 15 anos alcançava os 40% (BOMENY:s/d).

autoritária, suprimindo direitos civis e governando através de decretos (os Atos Institucionais) que tinham por objetivo manter a ordem, a seu ver, ameaçada.

Entre as muitas ações realizadas pelos militares, interessa-nos especialmente a Reforma do Ensino, realizada em 1971 através da promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 5.692. A Lei em questão alterava significativamente o formato do ensino de 1º e 2º Graus, deixando para trás o humanismo que norteava a educação, especialmente no 2º Grau, e incorporando uma perspectiva tecnicista, voltada para o mercado de trabalho.

Ao contrário da LDB nº4.024, a LDB nº 5.692 já anunciava seu pragmatismo nas primeiras linhas: no Capítulo I, *Do Ensino de 1 e 2 Graus*, lemos:

Artigo 1 – O ensino de 1 e 2 Graus tem por objetivo geral proporcionar ao educando a formação necessária ao desenvolvimento de suas potencialidades como elemento de auto-realização, qualificação para o trabalho e preparo para o exercício consciente da cidadania.

§ 1 Para efeito do que dispõem os artigos 176 e 178 da Constituição, entende-se por ensino primário a educação correspondente ao ensino de 1 grau e por ensino médio, o de segundo grau.

§ 2 O ensino de 1 e 2 Graus será ministrado na língua nacional.

Estabelecendo o ensino obrigatório dos 7 aos 14 anos, a reforma estendeu a duração do ensino obrigatório de 4 para 8 anos e inseriu elementos de preparação para o trabalho já nas últimas séries do 1º Grau (a sondagem de aptidões), abrindo o caminho para a efetiva profissionalização no 2º Grau.

Na prática, no entanto, consideradas as limitações da rede de ensino brasileira, em muitos lugares o ensino profissionalizante jamais chegou a ser implantado, uma vez que a maior parte dos alunos abandonava a Escola antes de concluir o 1º Grau. Visando ao atendimento dessas especificidades regionais, o Ministro da Educação, Jarbas Passarinho, na exposição de motivos que apresentou a Lei ao Congresso Nacional, afirmava:

Não se imagina entretanto, que de momento essas disposições tenham plena execução em todo o território nacional. Há muitas localidades, zonas e mesmo regiões das quais, ainda que haja disponibilidade de meios, será impraticável desde logo a obrigatoriedade de uma escola de oito anos. Para onde e quando assim ocorrer, previu-se que a parte de formação especial se antecipará, no currículo, para surgir no nível efetivamente alcançado em cada caso. Embora, como foi antes salientado, somente ao fim do 1º grau se deva cogitar de *trabalho*, não se há de ignorar uma realidade de insuficiência que exige tempo para a sua correção. (Passarinho, 1971, p.8)

Dessa forma, ficaram reduzidas as dificuldades de implantação do novo sistema em todo o país: naqueles lugares onde os obstáculos fossem muitos, faria-se apenas o possível.

De qualquer forma, a reformulação da educação brasileira engendrada pelos militares consistia, acima de tudo, em dois pontos principais, em que um era decorrência do outro: buscando-se a profissionalização antecipada (no 2º grau), dois objetivos eram atingidos (ou pelo menos deveriam ser); primeiro, a formação extensiva de mão de obra para o mercado de trabalho, entendido como motor do desenvolvimento pretendido, através de um sistema de ensino

voltado para as necessidades do desenvolvimento. E como a educação pré-determina o desenvolvimento, o abandono de ensino meramente propedêutico, pela adoção de um processo que valorize progressivamente o estudante, dando terminalidade à escola de 2º grau, preparando os técnicos de nível médio de que tem fome a empresa privada como a pública, significa uma revolução, no sentido sociológico do termo: atinge as raízes do processo, e em curto prazo (idem, p.14).

E segundo, através da profissionalização compulsória dos estudantes ainda no segundo grau, seria possível que

ao fim da adolescência, todos deve(sse)m exigir condições de qualificação que lhes permita ingressar na força de trabalho, pretendam ou não prosseguir os estudos em nível superior e tenham, ou não, capacidade ou motivação para fazê-lo (idem, p.7).

Com isso, os militares acreditavam ser possível reduzir a procura pelas vagas no ensino superior público, que não conseguia atender a procura excessiva, já que no período entre 1964 e 1968, o número de candidatos às escolas superiores cresceu 120% enquanto o número de vagas ofertadas pelas mesmas cresceu 56% (CUNHA:1979, p.239).

No entanto, alguns autores que analisaram posteriormente esse processo, afirmam que o resultado foi diferente do esperado, já que o ensino profissionalizante foi amplamente implantado nas Escolas Públicas, atendendo a uma clientela menos favorecida economicamente, que se viu obrigada a buscar colocação no mercado de trabalho ainda que a preparação recebida tivesse sido insuficiente; esta mesma clientela, caso desejasse prosseguir os estudos em nível superior, seria obrigada a buscar o ensino oferecido pelas instituições privadas, ensino este que era caro e de qualidade inferior. Por outro lado, as camadas mais favorecidas economicamente da população, que concluiriam o segundo grau em uma escola privada, na verdade freqüentariam um curso profissionalizante mais na aparência do que no conteúdo, já que essas escolas encontraram meios de oferecer o ensino

profissionalizante, e ao mesmo tempo manter a preparação efetiva para o vestibular das boas instituições públicas de ensino superior (FREITAG, 1980; CUNHA, 1979).

Assim, as medidas implementadas pelo governo militar, viabilizaram a concretização de um objetivo menos divulgado mas bastante perseguido, explicitado na fala de Jarbas Passarinho, que teria dito que

queremos o ensino superior para os nossos filhos e o ensino profissionalizante para os filhos dos outros (FONTOURA: 1971, p. 16),

opinião compartilhada pelo ministro do Planejamento do Governo Costa e Silva, Roberto Campos, que segundo Ghirardelli (2001), ao proferir palestra intitulada *Educação e Desenvolvimento Econômico*, teria afirmado que

o ensino médio deveria atender à massa, enquanto o ensino universitário fatalmente deveria continuar reservado às elites. Além do mais, o ensino secundário deveria perder suas características de educação “propriamente humanista” e ganhar conteúdos com elementos utilitários e práticos. Advogava-se publicamente a profissionalização da escola média com objetivos de contenção das aspirações ao ensino superior (GHIRARDELLI: 2001, p.169).

Para tanto, foi introduzido na Lei o Artigo nº 10, que versava sobre a implementação do aconselhamento vocacional, para direcionar os alunos para a preparação para o trabalho mais adequada ao perfil de cada um:

Artigo 10 – Será instituída obrigatoriamente a Orientação Educacional, incluindo aconselhamento vocacional, em cooperação com os professores, a família e a comunidade.

A partir dessas considerações, é possível compreender a Escola nos termos de P. Bourdieu, ou seja, como instituição responsável pela manutenção das diferenças entre as classes sociais. Assim, se a Escola por definição é capaz de reproduz a estratificação social de uma dada sociedade (BOURDIEU: 2010), a Escola construída pela reforma do ensino instituída pela Lei nº 5.692, passou a cumprir de forma mais eficaz essa função. De um lado, ela conduzia os filhos dos trabalhadores para o mercado de trabalho e do outro, levava os filhos das elites à universidade.

Vários foram os autores que publicaram livros comentando, esclarecendo e explicando a Reforma do Ensino ao público, e a maioria deles limitou-se a tecer elogios a ela, mostrando suas indiscutíveis vantagens:

A nova lei do ensino, mais do que uma *reforma*, é a maior revolução de todos os tempos na Educação brasileira. Mas de todas as mudanças que determina (e são numerosas e profundas) a mais sensacional é a sua nova *filosofia*, da qual, aliás, muitos podem

discordar: com ela passamos da era da educação *humanística* para a era da educação *pragmatista* (FONTOURA:1971, p. 5). (grifos no original).

A justificativa para a transformação da Educação foi o desenvolvimento, objetivo explicitado em diversas obras e na já citada exposição de motivos que acompanhou a Lei. O discurso desenvolvimentista esteve presente durante todo o Governo Militar, em boa parte de sua propaganda e de suas ações, como neste trecho da exposição de motivos:

... o equilíbrio estaria, portanto, em promover a cada momento, em quantidade e qualidade, uma escolarização compatível com o grau alcançado de progresso material e vice-versa, de tal modo que a mais Educação sempre viesse a corresponder mais desenvolvimento e, reciprocamente, do maior desenvolvimento sempre resultasse mais e melhor Educação. (PASSARINHO: op. cit, p. 2)

Outras ações na área da Educação acompanharam a Reforma do Ensino, tais como a regulamentação do ensino supletivo para maiores de 18 anos e a implementação do Movimento Brasileiro de Alfabetização – MOBRAL, amplo programa de alfabetização de adultos, cujo objetivo era acabar com a “vergonha nacional” que era o elevado índice de analfabetismo.

Para os objetivos deste trabalho, o aspecto mais importante da Reforma do Ensino foi a instituição da obrigatoriedade do ensino de arte em toda a Educação Básica (1º e 2º graus). O artigo 7 da referida lei estabelecia:

Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus, observando quanto à primeira o disposto no Decreto-lei nº 869, de 12 de setembro de 1969 (Lei nº 5.692 de 11 de agosto de 1971).

Interessante perceber o quanto são diferentes as diversas disciplinas inseridas no mesmo artigo; Educação Moral e Cívica, como se sabe, era o ensino de hinos e símbolos do Brasil, com o objetivo de desenvolver o civismo, tornando os jovens apegados à pátria, respeitadores de seus valores e capazes de difundir esse apego; Educação Física tinha uma perspectiva disciplinadora, de tornar os corpos sadios, livres de vícios e comportamentos nocivos; Programas de Saúde era uma disciplina que abordava conhecimentos de higiene e saúde, ensinando as crianças e os jovens a manterem-se limpos, alimentarem-se bem, e a conhecerem a fisiologia do corpo humano, para mantê-lo sempre saudável.

Por que Educação Artística faria parte deste grupo? De que forma o ensino de arte poderia se aproximar em semelhanças, das outras disciplinas do grupo? Foi justamente o fato da Educação Artística aparecer no mesmo artigo que as outras disciplinas comentadas

acima que tornou possível a compreensão dos motivos que levaram o Governo Militar a introduzir o ensino de arte na grade curricular da Educação Básica. Porque ao resgatarmos a Lei nº 5.692 queríamos compreender por quê aquele Governo, justamente um Governo autoritário e antidemocrático, teria interesse em introduzir o ensino de arte em todos os níveis da Educação brasileira. Porque hoje há um certo consenso de que a arte está associada a liberdade de expressão, à espontaneidade, à expressão da individualidade, e por isso parece estranho que justamente o Governo Militar tenha introduzido o ensino de arte nos currículos. Mas ao se observar o grupo de disciplinas de que faz parte a Educação Artística e juntarem-se a isso algumas observações encontradas nos textos sobre a LDB publicados na época, encontramos algumas “pistas” para a compreensão desse processo:

(...) Finalizando os objetivos da Educação Artística, ainda apontaremos dois, intrinsecamente ligados à natureza do fenômeno: o *cívico* e o *recreativo*. As artes falam aos sentimentos e à razão: contribuem para a formação do caráter, da personalidade e do civismo. Mais pelas artes de que pela palavra se chega, à educação cívica. E chega-se em termos definitivos. Quanto à recreação, o problema do lazer está colocado na ordem do dia. Ante a perspectiva de encurtamento da jornada de trabalho, pergunta-se: em que aplicar o tempo ocioso? A experiência tem constatado o perigo das horas de folga para as criaturas sem formação, entregues aos azares do dia-a-dia. A política da organização do lazer preocupa estadistas e sociólogos de todo o mundo. E a recreação reconduz o homem ao pleno uso de suas faculdades. Grande processo de humanização, se não for desvirtuado para o crime ou para o desperdício! Entre as formas de recreação, as artes dão o melhor e o mais variado (KELLY: 1973, p. 52).

O texto citado faz parte da obra de um entusiasta da 5.692, homem ligado à Educação e muito atuante durante os anos do Governo Militar. No texto de Celso Kelly a arte é apresentada como uma forma de recreação, portanto uma *ocupação*, uma maneira de manter crianças e jovens ocupados (longe do *perigo das horas de folga*), o que difere drasticamente da concepção de arte presente em outros espaços da sociedade, tais como as Escolinhas de Arte, por exemplo, que eram atuantes naquele período e associavam a arte à liberdade de expressão, e a consideravam uma atividade lúdica e prazerosa, distante de qualquer compromisso com objetivos práticos que deveriam ser cumpridos.³⁹

³⁹ As Escolinhas de Arte surgiram em diversas cidades brasileiras a partir dos anos 40, através de iniciativas individuais de artistas e arte-educadores. Destinavam-se a colocar crianças em contato com a arte, mas geralmente de forma bastante livre e lúdica, mais com o objetivo de deixar que as crianças expressassem suas emoções do que propriamente com a intenção de ensiná-las o que quer que fosse. As Escolinhas mais conhecidas foram as de Guido Viaro, em Curitiba e a Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, dirigida por Augusto Rodrigues em parceria com outros artistas e educadores. Ambas realizaram exposições dos trabalhos infantis, o que fez com que se tornassem bastante conhecidas pelo grande público.

Assim, apesar de adotarem uma concepção de arte radicalmente diferente daquela professada por artistas e arte-educadores, os militares contribuíram para a difusão do ensino da arte, favorecendo a abertura de um mercado de trabalho específico para os profissionais dessa área, o que tem consequências visíveis ainda hoje, como será demonstrado nos capítulos seguintes.

Com a obrigatoriedade do ensino de arte nas Escolas de I e II Graus, abriu-se um amplo mercado de trabalho para os arte-educadores que, no entanto, não possuíam a titulação necessária para assumir os postos de trabalho disponíveis.

A nova Lei exigia no mínimo a Licenciatura curta para os professores das primeiras séries do I Grau (hoje séries iniciais do Ensino Fundamental) e Licenciatura Plena para os profissionais que fossem trabalhar com as últimas séries do I Grau (hoje, 5ª a 8ª séries do Ensino Fundamental). A maior parte dos arte-educadores brasileiros tinha sido formada nas Escolinhas de Arte e em outros cursos livres existentes no país. Não possuíam portanto, a qualificação exigida pela nova legislação em vigor.

A situação apresentada acima favoreceu a procura por cursos superiores de licenciatura em arte, o que fez com que muitas Instituições de Ensino Superior, públicas e privadas, passassem a oferecer os novos cursos.⁴⁰

Embora a Lei nº 5692/71 tenha trazido oportunidades de trabalho para os arte-educadores e tenha sido bem recebida por este grupo por essa razão, ela trouxe também um problema, o que fez com que tenha recebido muitas críticas ao longo do tempo: ela trouxe a assim chamada *polivalência* do arte-educador.

Como a Lei era pouco precisa no que dizia respeito à formação dos professores necessários para cobrir o número de vagas abertas em todas as Escolas do país, os profissionais que saíam dos cursos superiores, embora tivessem a Licenciatura em Educação Artística, o que significava uma formação mais ligada às artes visuais do que a outras manifestações artísticas, acabavam se vendo obrigados a lecionar conteúdos tanto relacionados às artes visuais como ao teatro, à música, ao desenho, etc. Evidentemente que os profissionais com alguma capacidade crítica tinham consciência do risco a que estavam

⁴⁰ Alguns cursos da EMBAP são anteriores à Lei nº 5.692, o que não reduz o alcance da mesma; certamente havia cursos de arte (mas não Licenciaturas em Arte) em outros pontos do país, mas não há dúvida de que a homologação da referida lei favoreceu a abertura de muitos cursos para formar os profissionais necessários à sua implementação.

expostos, já que sabiam o quanto a formação que tinham recebido era insuficiente para dar conta de conteúdos de áreas tão diversas.

No entanto, a assim chamada *polivalência*, apesar de todas as críticas que recebeu, permaneceu em uso pelo menos até a promulgação da LDB nº 9.394/96, quando essa distorção começou a ser corrigida.

Enquanto a Lei nº 5.692/71 tratava o ensino de arte (embora obrigatório) como atividade educativa e não como *disciplina*, o texto da nova Lei revogou as disposições anteriores e a arte passou a ser considerada obrigatória na educação básica: “O ensino da arte consistirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (artigo 26, parágrafo 2). (Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte – Terceiro e quarto ciclo do Ensino Fundamental, pág. 28.)

Dessa forma, a partir da implementação da nova Lei, o professor polivalente foi sendo progressivamente substituído pelo professor que trabalha apenas uma linguagem da arte, especificamente aquela para a qual foi preparado. Isto porque pelos Parâmetros Curriculares estabelecidos a partir de então, o ensino de arte deve contemplar as diversas linguagens (artes visuais, música, teatro e dança), mas cada estabelecimento de ensino tem a liberdade necessária para decidir de que maneira as diversas linguagens serão contempladas. Assim, uma escola pode oferecer o ensino de dança nas últimas séries do Ensino Fundamental e ter disponibilizado as outras linguagens nas séries anteriores, enquanto outra escola pode ter optado por oferecer as diversas linguagens de maneira inversa. O importante é que todas as linguagens sejam contempladas e que as crianças tenham contato com alguma linguagem artística em cada série, ao longo de todo o Ensino Fundamental.

Embora visando a um fim específico e trazendo em um primeiro momento mais problemas do que soluções para o ensino de arte, a Lei nº 5.692/72 foi efetivamente a responsável pela consolidação do ensino de arte no Brasil. Marcada por uma visão tecnicista da educação e comprometida com um Governo antidemocrático, que a enxergava como capaz de promover avanços pedagógicos, políticos e sociais como o demonstra o trecho de mais uma obra escrita mais para enaltece-la do que para explicá-la:

Do ponto de vista filosófico, ela acentua os *princípios de responsabilidade solidária e de liberdade de iniciativa*;

Do ponto de vista econômico, ressalta as idéias de *educação como investimento* e os fatores de *produtividade* nos meios e fins educacionais;

Do ponto de vista pedagógico, salienta a *experimentação*, a *educação integral e integrada*, o *ajustamento do ensino ao meio* e o *reconhecimento das diferenças individuais*;

Do ponto de vista social e político, destaca a *democratização das oportunidades de ensino*, a *formação do cidadão* e o *fortalecimento da unidade nacional*. (DUARTE:1972, p.15) (grifos no original).

Assim, embora os militares tivessem objetivos muito específicos quando estabeleceram a obrigatoriedade do ensino de arte no I e II Graus, e ainda que a sua concepção de arte fosse muito diferente da concepção com que trabalhamos hoje, foram eles os responsáveis pela institucionalização do ensino de arte no Brasil, pelo menos no que diz respeito ao ensino superior.

Foi, portanto, a partir da promulgação da Lei nº 5.692/1971 que começaram a surgir em diversas regiões do país os cursos superiores de Educação Artística, com a finalidade de formar os profissionais necessários ao cumprimento da nova Lei.

Em Curitiba, três instituições de ensino públicas superior oferecem cursos de arte: a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, cujo funcionamento é anterior à LDB 5.692/71, embora os cursos de Licenciatura em Artes Visuais e em Música sejam, evidentemente, posteriores à mesma; a Universidade Federal do Paraná, cujo curso de Artes Visuais, tanto com a habilitação em Licenciatura como em Bacharelado, é posterior à LDB e a Faculdade de Artes do Paraná, cujos cursos são, também, posteriores à LDB 5.692/71. Entre as instituições privadas de ensino superior, encontra-se a Universidade Tuiuti do Paraná, que oferece também um curso de Artes Visuais cujo surgimento é posterior à LDB de 1971.

Nas edições do Salão Paranaense que serão analisadas a seguir, o número de participantes com qualificação acadêmica chamou nossa atenção. Em todas as edições há muitos artistas com formação acadêmica, sendo alguns em áreas afins (Desenho Industrial, Arquitetura, comunicação Social) e muitos especificamente na área de Arte, sendo que entre esses, encontram-se alguns com mestrado e (ou) doutorado concluído ou em andamento.

As informações relativas à qualificação acadêmica dos artistas participantes do Salão Paranaense apontam para o efetivo processo de autonomização do campo, que cada vez exige mais especialização dos seus membros, deixando pouquíssimo espaço para os diletantes, o que, aliás, ocorre em outros campos e não apenas no artístico, como

decorrência do processo intenso de especialização que incide sobre a sociedade contemporânea.

4.1 1980: A 37ª EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE

Em 19 de novembro de 1980 foi aberta, no *hall* do grande auditório do Teatro Guaíra, a 37ª edição do Salão Paranaense. Para essa edição, foram inscritos 1.038 trabalhos de 343 artistas de diversos estados brasileiros e do Distrito Federal:

Bahia	10	Paraná	140
Distrito Federal	05	Pernambuco	05
Goiás	06	Rio Grande do Sul	38
Mato Grosso	01	Rio de Janeiro	46
Minas Gerais	26	Santa Catarina	23
Pará	04	São Paulo	39

Fonte: Volumes encadernados sobre o Salão Paranaense, disponíveis no Museu de Arte Contemporânea.

Desse total de inscritos foram aceitas 375 obras, sendo 116 do Paraná e 259 de outros estados. Ao final do processo seletivo, foram premiados 23 artistas, que receberam prêmios em dinheiro com valores entre 10.000 e 100.000 Cruzeiros, tendo sido esses valores obtidos mediante parceria entre a Secretaria de Estado de Cultura e a iniciativa privada, como demonstra o texto de abertura do catálogo do evento, escrito pelo então Secretário de Estado da Cultura e do Esporte, Luiz Roberto N. Soares:

Da mesma forma, inúmeras entidades e empresas prestigiaram maciçamente a promoção, concedendo recursos para prêmios e auxílios paralelos em um montante nunca antes alcançado. Merecem elas o reconhecimento do Governo do Estado do Paraná, que tem encontrado na iniciativa privada o apoio e o incentivo de que necessita para a continuidade de sua política cultural.

A comissão julgadora foi composta por Adalice Araújo, Fábio Magalhães, Geraldo Edson de Andrade, Ivo Velame e Márcio Sampaio, cujos currículos encontram-se no apêndice deste trabalho.

Essa foi uma edição sem grandes surpresas ou polêmicas. O principal premiado, que levou o Prêmio Governo do Paraná/Melhor artista do salão, no valor de CR\$ 100.000,00,

foi Arlindo Daibert, residente em Juiz de Fora – MG, e que com apenas 28 anos, em menos de um mês tornou-se o artista mais premiado do país. Segundo matéria publicada no jornal O Estado de S. Paulo,

em dois salões importantes do Brasil e numa exposição internacional ele mostrou diferentes trabalhos da mesma série de desenhos – que ele chama de Retrato do Artista/Linha de Conduta e com estes conseguiu acumular uma respeitável soma, além do prestígio das premiações.

Arlindo mereceu o grande Prêmio de Desenho da 2ª Bienal Iberoamericana de Arte, que agora está instalada no Museu Alfredo Carrillo em Ciudad México, recebendo 50 mil pesos. Com outros três desenhos desta mesma série recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional do Rio de Janeiro, no valor de 300 mil cruzeiros. Além disso, ainda recebeu cem mil cruzeiros com o Prêmio Governo do Paraná, para o melhor artista do salão, no Salão do Paraná, que foi inaugurado há dias no Teatro Guaíra de Curitiba.⁴¹

Com uma série de desenhos inusitados, em que aparece um “narrador”, “um personagem desenhado num canto da folha, que se desloca em diferentes posições e motiva comentários sobre alguma obra importante da história da pintura (idem), o artista se projetou rapidamente, vencendo todos os salões e concursos em que se inscreveu nesse ano.

O restante dos trabalhos inscritos e selecionados, embora fossem considerados bons, não mereceram comentários na imprensa, o que aponta para uma edição bem comportada do Salão.

Um detalhe foi que essa edição apresentou uma sala especial Rubens Gerchman, evidentemente com a intenção de homenagear o artista. E apenas uma pequena nota publicada na Gazeta do Povo, em 24 de novembro de 1980, conta o que aconteceu:

Rubens Gerchman, o artista homenageado no 37º Salão Paranaense, não deu o ar da graça em Curitiba. Informado, de acordo e comprometido com a homenagem, acabou não mandando as obras que seriam expostas na sala especial em sua homenagem, embora dissesse até o último minuto que estava providenciando o material.

E, recorrendo a uma música conhecida na época, brinca: “Foi o pavão misterioso do Salão...”⁴²

Se as coisas realmente aconteceram assim, foi um episódio lamentável. No catálogo do evento, um texto de Frederico Moraes enaltece o artista e seu trabalho:

Do ponto de vista formal, há um trânsito contínuo, ao longo de sua obra, entre cor e grafismo, entre pintura e objeto, entre sensualidade e ironia, entre crítica e generosidade, e, mais recentemente, entre o fato confessional, quase intimista, e a realidade bruta,

⁴¹ O Estado de S. Paulo, 01/12/1980, apud JUSTINO, op. cit., p. 178.

⁴² O jornalista se refere a música *Pavão Misterioso*, de Ednardo, que fazia parte da trilha sonora da novela Sarambaia, exibida pela Rede Globo durante o ano de 1976.

exterior. (...) Com seu grafismo nervoso e ágil, com seu colorido carregado de emoção, Gerchman vai agregando uma carga de humanismo e de profunda compreensão por essa humanidade levada à marginalidade e nela mantida, sem qualquer perspectiva de fuga ou recuperação. (MORAIS, 1980)

De resto, as notícias publicadas na imprensa prestavam esclarecimentos sobre o formato do evento, seus objetivos e as regras para a participação. Assim, matéria publicada no Jornal A Notícia, em 10 de setembro de 1980, realiza esta tarefa, deixando claros os objetivos do evento:

O Salão Paranaense, certame artístico oficial do Governo do Estado, tem por objetivo apresentar uma visão ampla e representativa da produção contemporânea nacional de arte.

Assim, pode abrigar mostras especiais com obras cujo valor artístico, didático e histórico seja inquestionável, sendo prestada especial atenção à produção e à característica peculiares a determinados centros culturais brasileiros, desenvolvendo-se assim maior intercâmbio interestadual.

Em seguida, a mesma matéria alerta para as normas a serem respeitadas pelos artistas quando da apresentação de seus trabalhos, provavelmente em virtude do acontecido em edição anterior, quando uma obra foi rejeitada por exalar mau cheiro intenso⁴³:

Os organizadores do certame esclarecem que não serão aceitos trabalhos já premiados em outros certames artísticos, obras de autoria de artistas já falecidos, projetos, modelos reduzidos, obras incompletas, trabalhos escolares, artesanais, cópias, assim como aqueles executados em material deteriorável, que possam ocasionar modificações não propositais em suas características originais durante o período da exposição, bem como aqueles que por quaisquer razões possam prejudicar a apresentação dos demais concorrentes.

Em relação aos participantes do evento, foi possível localizar a documentação referente a 63 artistas. Destes, 24 possuíam formação acadêmica especificamente na área de artes, alguns com especialização concluída; dois eram formados em Letras, um em Medicina, sete em Arquitetura, um em Sociologia, dois em Comunicação Social e dois em Jornalismo; seis declararam-se autodidatas, 15 frequentaram ateliês livres e cursos de pintura e três não disponibilizaram informações a respeito da formação.

Dessa forma, foi possível perceber que embora a formação acadêmica em arte ainda não fosse majoritária, já era perceptível um movimento no sentido da especialização, tanto pela formação acadêmica quanto pela busca por especialização em ateliês, cursos livres e

⁴³ Tratava-se da obra *Totem*, apresentada na edição de 1977 do Salão Paranaense, constituída de 25 ossadas de cabeça de boi superpostas, formando uma escultura de mais de três metros de altura, do artista paranaense Emir Roth, que inconformado com a decisão do júri, prometeu exibir seu trabalho na calçada em frente ao Teatro Guaíra, no dia da abertura do Salão (JUSTINO, op. cit., p.163).

Escolinhas de Arte. É preciso considerar que os cursos superiores de arte ainda eram poucos pelo país, o que certamente contribui para esta situação.

4.2 1985: A POLÊMICA ENTRE ADALICE ARAÚJO E JOÃO OSÓRIO BRZEZINSKI QUE FOI PARAR NOS JORNAIS

O Estado do Paraná tem no circuito cultural brasileiro a característica marcante de realizar mostras nacionais. O 42º Salão Paranaense é um indicativo desta tradição, tanto quanto a Mostra da Gravura fundou-se como um evento exemplar.

O país sabe deste apreço pela cultura irradiado pela capital do Paraná.

O Salão Paranaense e o de Pernambuco, em distintas regiões, firmam-se como os mais antigos salões estaduais no país. A vocação de evento regional passa a uma etapa de abrangência nacional. Possivelmente, trata-se do desenvolvimento, sem possibilidade de retorno, de um novo perfil.

Paulo Estellita Herkenhoff, Diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas⁴⁴.

Assim se expressou Paulo Estellita Herkenhoff, no catálogo da 42ª edição do Salão Paranaense, realizado em 1985, apostando no crescimento do Salão Paranaense.

Nessa edição foram inscritos 1.237 trabalhos, de 415 artistas de 15 estados brasileiros e do Distrito Federal, além do Paraná, como o quadro abaixo apresenta:

Amazonas	01	Minas Gerais	23	Rio de Janeiro	41
Bahia	02	Mato Grosso	02	Rio Grande do Norte	01
Ceará	02	Mato Grosso do Sul	02	Rio Grande do Sul	52
Distrito Federal	07	Pará	04	Santa Catarina	29
Espírito Santo	01	Paraná	203	São Paulo	35
Goiás	07	Pernambuco	03		

Fonte: volumes encadernados sobre o Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea.

Desses, foram aceitos 373 trabalhos de 131 artistas, dos quais dez trabalhos foram premiados, com CR\$ 1.000.000,00 cada um. Foram premiados os seguintes artistas: Andréia Cristina Las (PR), Alex Cervený (SP), David Largman (RJ), Frantz (RS), Glaura Pereira (MG), Grupo Impressões Digitais (Laura Miranda, Denise bandeira e Eliane Prolik) (PR), Jair Jacqmont (AM), Jeanete Zeido(SP), João Magalhães (RJ), Solange Oliveira

⁴⁴ Catálogo da 42ª edição do Salão Paranaense.

(RJ).⁴⁵

Dos artistas participantes, foi possível localizar a pasta com currículo de 81 dos 131 artistas. Desses 81, 23 têm formação acadêmica específica em artes, dois são formados em Arquitetura, um em Comunicação Social, quatro declararam-se autodidatas; 16 informaram não ter formação acadêmica e 14 não prestaram informações a respeito. Quarenta artistas não tiveram sua documentação localizada.

A comissão julgadora dessa edição foi composta por Adalice Araújo (eleita pelos artistas inscritos), João Osório Brzezinski (eleito pelos artistas inscritos), Olívio Tavares de Araújo e Paulo Herkenhoff (convidados pela comissão organizadora) e Ronald Simon (eleito pelos artistas inscritos), cujos currículos encontram-se no apêndice.

Essa talvez tenha sido uma das edições mais polêmicas do Salão, por conta de um desentendimento interno; os membros do júri não conseguiram chegar a um consenso quanto à escolha dos selecionados e premiados, e a discussão se espalhou pelos jornais locais.

Quem começou a polêmica foi a crítica e professora de História da Arte Adalice Araújo que, depois de ter participado da seleção dos trabalhos, demonstrou descontentamento ainda dentro do MAC, quando se recusou a assinar a ata dos trabalhos de julgamento e seleção. Em seguida, utilizando-se de sua coluna semanal de crítica de arte no Jornal Gazeta do Povo, em 28/07/1985, trouxe a polêmica a público, em um texto longo que merece ter uma parte reproduzida:

Apesar de ter sido excelente trabalhar ao lado de gente como Olívio Tavares de Araújo e Paulo Herkenhoff, que se preocuparam o tempo todo em questionar razões antes de assumirem qualquer espécie de decisão precipitada, confesso que foi desgastante ter participado da Comissão Julgadora do Salão Paranaense, principalmente face à posição assumida pelos demais membros do Paraná, mais preocupados em competir com a Bienal de São Paulo, Veneza ou Kassel, do que com o Salão Paranaense propriamente dito.

Antes de iniciados os trabalhos, Paulo Herkenhoff, que tem uma enorme vivência de salões, em todo o território nacional, deixou a Comissão do Paraná à vontade face aos critérios a serem adotados com os artistas locais; o que não foi porém aproveitado.

(...)

Confesso ainda que por respeito ao comportamento altamente ético de ambos (Paulo

Herkenhoff e Olívio Tavares de Araújo) é que não me retirei da Comissão; porém não assumo, não aceito e não pactuo com noventa por cento dos cortes, principalmente os da segunda rodada (dia 25), feitos a pedido de João Osório e Ronald Simon, em nome da

⁴⁵ Ata dos trabalhos de julgamento, catálogo da 42ª edição do Salão Paranaense.

limpeza do Salão.

Apesar de ter recebido uma votação maciça dos artistas inscritos; de entender que o Salão Paranaense deveria ser um Salão do e no Paraná, constrange-me confessar que salvo raras exceções foi impossível defender a posição do artista local (principalmente do Interior), e, acima de tudo – a nível nacional – sustentar o princípio de que todo o trabalho que tenha qualidade merece ser exposto.

A postura que Adalice Araújo adota nesse texto parece discutível, porque o Salão Paranaense há muito tempo vinha buscando se firmar como um evento de importância nacional, atraindo artistas de todo o Brasil, o que já vinha acontecendo. Sendo assim, seria impensável tentar defender um tratamento diferenciado para os artistas locais. Ademais, chega a ser ofensivo para os artistas paranaenses, que passam por artistas “menores”, que precisam de um tratamento especial.

Esse acontecimento só é comparável a um “escorregão” no mesmo sentido, dado por Guido Viaro, em 1958, quando, no afã de defender os artistas locais, teria declarado no jornal que o Salão Paranaense deveria privilegiar a produção local (“O Salão Paranaense é dos paranaenses” – O Estado do Paraná, 15/11/1958, citado por JUSTINO:1993).

E é com base nessa percepção que os outros membros da Comissão Julgadora respondem, no Jornal Correio de Notícias, em uma matéria em formato de entrevista, cuja autoria não foi identificada, publicada em 02/08/1985:

(...)João Osório – Embora ela tivesse recebido votação maciça, podia muito bem ter recusado de participar do júri, como muitas pessoas bem votadas fizeram neste Salão. Engana-se ela, em dizer que o Salão Paranaense é do e no Paraná. Pois o 1º artigo do Regulamento se propõe a apresentar uma visão ampla e representativa da produção contemporânea das Artes Plásticas do País.

- Sim, mas sendo o Salão Paranaense, o artista do Paraná não podia ter um espaço maior?

João Osório – O artista local não necessita e não pede defesa perante artistas de fora. O nosso artista quer ser julgado em igualdade de condições.

Mas a polêmica continuou. Adalice Araújo ainda publicou mais uma coluna para responder aos ataques dos dois membros da Comissão, que também fizeram publicar mais textos defendendo suas posições; o jornalista Cláudio Seto, do Jornal Correio de Notícias, abriu espaço em sua coluna para um debate sobre a polêmica. No dia 09/08/1985, ele ilustrou a coluna com um desenho de sua autoria representando o artista e crítico João Osório Brzezinski, vestido de militar para fazer jus aos comentários de Adalice Araújo, que o chamou de nazista durante o processo de julgamento das obras inscritas no salão. E cedeu

espaço da coluna para a publicação de texto de Vicente Jair Mendes, que comentou a polêmica:

O 42º Salão Paranaense já começa a apresentar as armas. Desta vez, as unhas afiadas de uma crítica, membro do júri, ao querer não ficar mal com artistas e “artistas”, joga a culpa nos outros dois representantes locais, como se eles fossem os únicos responsáveis pelos cortes havidos, e ao mesmo tempo justificando que, por ela, o Salão seria mais bonzinho. Ora, que boa oportunidade perdida para ficar quieta. Se a crítica lamenta a não participação de artistas da geração de 60, 70 e até 80, tenho certeza que esta ausência está diretamente relacionada com o fato dos salões deixarem de mostrar o que de melhor se faz para promover poucos apadrinhados de asas curtas para vãos mais altos.

Vicente Jair Mendes é membro do campo artístico local. Em diferentes momentos, já esteve à frente do Museu de Arte Contemporânea, na Secretaria de Cultura, e outros locais relacionados ao campo, além de ser também artista. Portanto, a opinião dele é de quem conhece os salões e tudo o que eles envolvem. O que mostra que o posicionamento adotado pela crítica Adalice Araújo não foi bem interpretado pelos integrantes do campo.

Num dado momento, a polêmica se esvaziou e não se falou mais no assunto. Antes, porém, um dos envolvidos na polêmica, o artista plástico Ronald Simon, que ainda não havia se manifestado, publicou um artigo dando o assunto por encerrado e se considerando vencido (e, portanto, concedendo uma suposta “vitória” a Adalice Araújo). De todos os artigos publicados, foi sem dúvida o mais bem escrito e o mais ponderado. Não adota posições radicais ou passionais, não cita nomes, não envolve terceiros e conclui fazendo uma análise dos salões que surpreende pelo grau de isenção demonstrado. Embora membro do campo artístico, envolvido com a produção artística, Ronald Simon é capaz de enxergar os salões de forma lúcida e equilibrada, como se a sua posição fosse exterior ao campo. Depois de afirmar a sua posição de “vencido” e de dizer que toda a polêmica não passou de perda de tempo e de espaço, ele fala sobre os salões; mais uma vez uma citação longa se faz necessária:

(...) Mas gostaria de aproveitar e opinar sobre os salões.

Acho que são amostragens de caráter seletivo e que se utilizam de critérios não muito palpáveis para as seleções. São claramente restritivos e injustiças ocorrem com certeza. Há anos que vêm sendo discutidos e debatidos, porém, nada mais concreto, que substitua a sua abrangência e qualidade como mostra de Arte Contemporânea, apareceu. Seus regulamentos são semelhantes em todo o País, quando não iguais. E concordo com o crítico carioca que acha que a tentativa de “modernizá-los” acaba em falsa abertura. A essência é a mesma em qualquer concurso, festival de música, cinema, etc...

Deles saíram nomes importantes da arte contemporânea nacional, e sairão outros. Não

vejo como mesclar os julgamentos desses ou de qualquer concurso com “repúblicas novas ou velhas”. Estão misturando alhos com bugalhos.

No mais, sei o que é ser aceito ou recusado. Quase todos os artistas sabem. É perturbador ser recusado. Tanto para o pintor desinformado de lambidas naturezas mortas quanto como para o pseudo transvanguarda. (Correio de Notícias, 16/08/1985)

Embora empenhado em defender os seus próprios pontos de vista, o artista foi capaz de tecer considerações equilibradas sobre o evento. Ao reconhecer que os critérios utilizados para selecionar os trabalhos não são muito “palpáveis”, ele considera que a crítica se utiliza de critérios subjetivos, o que pode favorecer algumas injustiças. Dessa forma, ele reconhece a existência de uma *doxa*, como nos mostrou Bourdieu: um corpo de conhecimentos acessível apenas aos iniciados, e que jamais é posto em questão, visto que estrutura o funcionamento (e, portanto, a existência) do campo.

Assim, apesar de membro do campo, comprometido com sua *doxa*, Simon se coloca de maneira equilibrada diante dos acontecimentos, sem deixar de defender o campo, mas ao mesmo tempo sem tomar a disputa como uma briga pessoal (e passional). Após a publicação do texto de Ronald Simon, a polêmica se esvaziou misteriosamente, como registra um texto, de autoria não identificada, publicado no Jornal Curitiba Shopping, na semana de 01 a 07 de setembro de 1985, e intitulado *Depois de arranca-rabos, o salão abre em clima de paz*:

Parece ter sido sepultado o entrevero surgido por ocasião da seleção de obras do 42º Salão Paranaense, quando um dos membros da comissão julgadora fez publicar acusações de caráter profissional contra dois outros membros. Entre mortos e feridos, apenas um leve clima de suspense, que ninguém acabou entendendo muito bem. Com uma pá de cal a polêmica foi politicamente sepultada, e não se fala mais nisso. O momento agora é de festa, quando a Secretaria de Cultura e do Esporte se prepara para abrir ao público, no Museu de Arte Contemporânea, mais uma edição do Salão Paranaense.

E na mesma edição do mesmo Jornal, outro texto, também sem assinatura, encerra a discussão com um desfecho pouco favorável a quem começou a disputa:

Não é novidade alguma entrevero surgir durante o julgamento das obras do Salão Paranaense

(...)

A cidade divertiu-se um pouco com a briga do trio, mesmo porque o panorama artístico estava meio morno, e a guerrinha veio esquentar os ânimos. Súbito, tudo serenou. De concreto, a promessa de Adalice Araújo não mais participar de julgamento de salões, o que foi de imediato, aplaudido por seus colegas de júri.

Mais uma vez, o Salão Paranaense cumpriu o seu papel: movimentou o campo artístico. Ganhou espaço na imprensa, sacudiu integrantes do campo que se sentiram obrigados a manifestar sua opinião, lançou novos nomes, premiou alguns artistas, atraiu artistas de outros estados. Alguns integrantes do campo se desgastaram, outros consolidaram uma imagem positiva e o evento funcionou novamente como um motor que faz girar o campo.

4.3 A 47ª EDIÇÃO DO SALÃO PARANAENSE, REALIZADA EM 1990: O SALÃO DA CRISE ECONÔMICA

“O Salão Paranaense, que na opinião de Olivio Tavares de Araújo é o segundo em importância no país, assume a partir desta sua 47ª edição caráter Latinoamericano.

Esta iniciativa vem de encontro às gestões movidas por artistas, intelectuais, ecologistas, economistas e políticos de larga visão, que propugnam pela cooperação mutua entre os países latinos, especialmente os da América do Sul, com vistas ao fortalecimento destes povos no contexto mundial.

Acreditando na importância que a Arte e a Cultura desempenham neste processo de integração, o Estado do Paraná assume a liderança em defesa de uma nova consciência, necessária e desejada, que, respeitando as contradições e peculiaridades destes povos, nos conduza a um futuro de liberdade, autonomia e desenvolvimento.”

Maria Cecília de Araújo Noronha – Diretora do

MAC/PR

Com essas palavras a então Diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná inicia o *folder*⁴⁶ de apresentação dessa edição do Salão Paranaense. Curiosamente, no entanto, ao ler o *folder* não se encontra mais nenhuma referência a essa mudança, e nem tampouco encontramos artistas nascidos em algum país da América do Sul entre os participantes do Salão. Na documentação referente ao certame, arquivada no setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do PR, encontramos o registro de um artista argentino que teria sido inscrito; no entanto, ele não foi selecionado e o seu nome não aparece no folder. Ainda assim, em matéria publicada no Jornal Gazeta do Povo em 25 de outubro de 1990, a Diretora do MAC-PR justifica sua posição:

⁴⁶ Ao contrário de todas as outras edições selecionadas para este trabalho, a edição de número 47 não teve catálogo, tendo apenas um *folder* de cinco páginas, em que consta o texto da Diretora do MAC, a relação dos artistas premiados, a relação dos integrantes do júri, a relação dos artistas participantes do Salão e um convite, no qual constam data, horário e local da abertura do evento.

Transformar o Salão Paranaense em Salão latinoamericano pode parecer pretensão, mas não é. Nós, no Paraná, fazemos fronteira com três países e precisamos nos unir enquanto povos latinoamericanos. Essa integração, mesmo que não aconteça no primeiro momento ou mesmo que não tenhamos muitas inscrições de artistas de fora, é um caminho a mais para a troca de informações.

A lista dos artistas inscritos por Estado também não aparece na documentação referente a essa edição do evento. O que foi possível localizar foi uma lista das inscrições apresentada de forma diferente de todas as outras edições; ao invés de haver uma lista dos estados dos inscritos, encontramos a seguinte informação: 461 artistas inscritos, sendo 252 de Curitiba, 57 do interior do Paraná, 151 de outros estados e uma da Argentina. Para os selecionados, encontramos a procedência; assim, dos 73 participantes, 34 são do Paraná, dez de São Paulo, oito do Rio Grande do Sul, sete do Rio de Janeiro, cinco de Santa Catarina, quatro de Minas Gerais, três de Mato Grosso, um do Ceará e um do Distrito Federal.

Segundo a crítica de arte Nilza Procopiak, curadora dessa edição do Salão, a montagem desse ano deixou muito a desejar. Os trabalhos selecionados foram “garimpados” em meio a uma produção reconhecidamente fraca:

Ano passado, no 46º Salão Paranaense, dos 442 artistas inscritos, entraram 79 (37 de Curitiba, 11 de outras cidades do estado do Paraná e 31 do restante do país). Este ano, dos 461 artistas que mandaram seus trabalhos para o 47º Salão Paranaense, foram selecionados 73 (31 de Curitiba, 3 de outras cidades do estado e 31 do restante do país), infelizmente, com uma diferença. No Salão anterior, foram escolhidas as linguagens que se apresentaram melhores dentre as boas linguagens inscritas e neste, o que entrou, salvo as honrosas exceções, foi o resultado de uma garimpagem efetuada pela Comissão de Seleção e Premiação, dentre uma maioria de trabalhos fracos. Portanto, já de saída, o 47º Salão Paranaense terá quando muito um nível razoável em qualidade artística. Atribuo este fato principalmente à situação econômica, pois, com absoluta certeza, 70% (setenta por cento) dos trabalhos inscritos eram amadorísticos, de artistas de final de semana, de diletantes enfim, como fazia um bom tempo que não acontecia. Unicórnios, pretos velhos com e sem cachimbo, árvores e casinhas, palhaço Carequinha com gola de petit-pois, além de pretensos abstratos constituíram, por atacado, a maior parte dos trabalhos apresentados frente ao júri (Coluna *Arte e lazer*, suplemento *Viver Bem* do Jornal Gazeta do Povo de 02/12/1990).

A crise econômica que o país atravessava naquele momento, que Nilza Procopiak identifica como possível causa para a baixa qualidade dos trabalhos apresentados, aparece como responsável pela ausência de sala especial para homenagear artistas consagrados:

Se a qualidade dos trabalhos anda meio escassa, o que faltou mesmo foi a Sala Especial, para artistas que se fizesse a Sala Especial, porque o custo com o seguro e o transporte das obras é muito alto. “Isso acarreta gastos num momento de crise muito sério. O

importante é fazer o Salão. O que puder ser descartado, sai.” (Gazeta do Povo, 25/10/1990).

O comentário de Maria Cecília Noronha, então Diretora do MAC, esclarece alguns pontos. Saber que se tratava de um momento de crise econômica aguda justifica fatos que pareciam sem sentido. A ausência do catálogo, por exemplo. Todas as outras edições consideradas para este trabalho tiveram catálogos, e alguns eram especialmente bem acabados e bonitos. De repente, deparamo-nos com uma edição que possui apenas um folder, em tamanho menor que A4, com pouquíssimas informações sobre o evento. Se a ideia era cortar gastos, fica mais fácil entender. O fato confirma uma afirmação que apareceu no depoimento de Vera Haj Mussi, Secretária de Estado da Cultura nas duas últimas gestões do Governador Roberto Requião. Em entrevista sobre o Salão Paranaense ainda como Secretária de Cultura, ela comentou que

é fato inegável que todos os Governadores que passaram pelo Paraná nesses 64 anos, entenderam a importância do Salão Paranaense para o estado, o que fez com que, não importando o partido ou a orientação ideológica, todos eles mantivessem o evento em sua agenda, mesmo em momentos de dificuldades econômicas.⁴⁷

A exceção ficou com a segunda edição do evento, que se realizaria em 1945, mas que como já foi comentado, não há registros de que tenha ocorrido.

Lembrando que essa edição do Salão Paranaense foi extremamente democrática, na medida em que foram respeitadas as opiniões dos diversos críticos e não houve tentativas de quem quer que seja de se sobrepor aos colegas, Nilza Procopiak afirma, em outro texto publicado na Gazeta do Povo (Caderno Viver Bem, Gazeta do Povo, 06/01/1991), que a crise econômica que atormentava o país estava destruindo o mercado de arte brasileiro:

A impressão (e certeza, infelizmente) que se tem, é que a arte está vivendo um mau momento. Por mais que se queira desvincular idealisticamente a arte do mercado de arte, é ele o reflexo contemporâneo – renomados. Segundo Maria Cecília, a falta de verbas impossibilitou Por mais que se queira desvincular idealisticamente a arte do mercado de arte, é ele o reflexo real da situação em que se encontram obras e artistas. E o nosso mercado de arte brasileira está se diluindo. Como último recurso, volta-se para o exterior, pois de todas as tradicionais e conhecidas galerias de arte do Brasil, pelo que se sabe, somente uma em São Paulo está vendendo alguma coisa, abaixo da tabela dos preços divulgados. Brasília, Rio de Janeiro e Porto Alegre estão quase paralisados. Logo no início da crise, a Espaço Capital, de Cláudio Telles, uma das melhores galerias de

⁴⁷ Entrevista realizada em 08/12/2010.

Brasília, já havia fechado as portas. Em Porto Alegre, galerias que trabalhavam com jovens artistas também estão para encerrar suas atividades. Do Rio de Janeiro vem a informação de que não foi vendida uma única obra dos novos artistas durante 1990. Aqui mesmo em Curitiba, fora os famosos “pinheirinhos”, são poucos os artistas que conseguem vender, em tempos normais. Na recessão então, nem pensar.

Vale destacar a afirmação sobre a separação idealística entre arte e mercado de arte. Como se a arte pudesse viver fora ou sem o mercado de arte. Mas é interessante, porque parece que a crítica de arte faz esse comentário só para “suavizar” o texto, já que em seguida ela enfatiza de forma mais do que objetiva, as consequências da crise econômica para o mundo da arte, sinalizando para a relação inquestionável entre o mundo real e o circuito de arte. Todo o resto do texto fala das dificuldades enfrentadas pelas galerias de arte para sobreviver em tempos de crise. Mostrando que em tempos normais, ainda que com dificuldade, vende-se arte. Mas que a recessão modificou este panorama.

E por que a separação entre arte e mercado deve ser considerada idealística? É possível pensar nesta questão a partir das afirmações de Bourdieu que demonstram que

o campo da arte se considera a si mesmo como um mundo à parte (1996b, p. 76) e estabelece uma relação ambígua com o dinheiro, na medida em que toma o sucesso (comercial) como suspeito e faz da ascensão neste mundo a condição da salvação no além; encontra seu princípio na própria economia da produção cultural ao pretender que os investimentos só terão retorno se forem operados, de alguma forma, a fundo perdido, à maneira de um dom, que só pode ter certeza do contra-dom mais precioso, ou seja, o reconhecimento, se vier a aceitar como sem retorno; e, como no dom que ele converte em pura generosidade ao ocultar o contra-dom por vir, desvelado pela sincronização do toma-lá-dá-cá, é o tempo interposto que serve de anteparo e dissimula o lucro prometido dos investimentos mais desinteressados. (2006, p. 65)

Assim, o campo da produção cultural, embora permita a produção de bens que podem (e devem) ser comercializados, parece sempre enxergar esse comércio com restrições; o mesmo autor estabelece uma diferenciação significativa entre o reconhecimento (pelos seus pares), almejado por artistas, escritores e poetas, e a notoriedade, que implica sucesso comercial e é menos valorizada dentro do campo.

O autor explica que o reconhecimento se constrói dentro do campo da produção restrita (ou mercado de si mesmo), o espaço frequentado pelos “iniciados” - artistas, marchands, críticos etc - , enquanto a notoriedade é o resultado do sucesso conquistado junto ao grande público, pelo processo de venda das obras (1996, p. 66). E explica que o reconhecimento é muito mais valorizado dentro do campo, considerado o resultado do trabalho de quem produz uma arte “boa” e “pura”, ao contrário da notoriedade, sempre vista com certa suspeita ou desconfiança, o que apareceu na fala de alguns entrevistados, como mostra o

trecho abaixo, retirado da entrevista de Glauco Menta, no momento em que falava das dificuldades financeiras da carreira de artistas:

... Mas eu sempre ia me virando. Então eu tinha lá uma grana, que meu pai me ajudava com alguma coisa, mas eu corria atrás também; às vezes eu fazia uma exposição, vendia alguma coisa, meu trabalho de uma certa forma tem uma saída relativa, quer dizer, não vendo assim loucamente, porque ninguém que é bom vende loucamente (desculpe a modéstia, ou falta de modéstia!) mas a verdade é que em arte contemporânea se o trabalho é bom, não vai vender loucamente... Se começar a vender loucamente... desconfie. Pare e reveja, porque é isso mesmo, o mercado é burro mesmo... (Glauco Menta, Entrevista, 20/07/2010)

Glauco foi entrevistado por ser um artista bastante reconhecido dentro do campo, o que foi demonstrado quando da publicação de seus comentários sobre as mudanças no Salão Paranaense, em 2004, por ter sido premiado pelo Salão e por lecionar em duas instituições de ensino superior: na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e na UNICURITIBA.

A fala do artista não deixa espaço para dúvidas. Talvez por conta de sua trajetória pessoal, Glauco Menta tenha mais facilidade em falar de forma sincera sobre as dificuldades da carreira que escolheu. Em outro momento ele diz, inclusive, que hoje (que é adulto) compreende perfeitamente a preocupação de seus pais em relação à carreira de artista, conscientes que estavam das dificuldades que ele enfrentaria.

Assim, parece que o texto de Nilza Procopiak sinaliza para o fato de que o ideal seria que a arte pudesse, sim, viver separada das questões mundanas, como as relacionadas à sobrevivência material. Dessa forma, os artistas poderiam dedicar-se à pura e simples criação, sem se preocupar em vender ou não a sua obra.

Ainda considerando as afirmações de P. Bourdieu, convém lembrar que ele enxerga nas relações ambíguas entre o campo artístico e o mundo real do dinheiro uma relação de denegação, no sentido psicanalítico do termo:

O comércio da arte – comércio das coisas de que não se faz comércio – pertence à classe das práticas em que sobrevive a lógica da economia pré-capitalista (...) e que, funcionando como se tratasse de denegações práticas, não conseguem fazer o que fazem a não ser procedendo como se não o fizessem; (...) O desafio desferido pelas economias fundadas na denegação do “econômico” a toda a espécie de economicismo reside precisamente no fato de que elas só funcionam e, na prática – não somente nas representações –, só podem funcionar mediante um recalçamento constante e coletivo do interesse propriamente “econômico” e da verdade das práticas desvendadas pela análise “econômica”. (BOURDIEU: 1996, p.19)

Dessa forma, embora os artistas precisem vender suas obras para sobreviver, todos acreditam que vender demais é um mau começo, já que aponta para a produção de uma arte fácil e “burguesa”, sem reconhecimento dentro do campo. Assim, pressupondo, de saída, a dificuldade de vender arte, muitos acabam optando por construir carreiras acadêmicas paralelas à produção artística, como estratégia para garantir uma renda mensal fixa, ainda que modesta. Isso já foi relatado neste trabalho, a partir da entrevista de Lygia Paulin, artista e professora na EMBAP, e está relacionado também com o elevado percentual de artistas com formação acadêmica que se inscrevem e participam do Salão Paranaense, como veremos mais adiante.

Assim, ainda segundo Bourdieu, o campo da produção artística se apresenta como “um mundo às avessas, no qual as sanções negativas podem se tornar sanções positivas, do qual, evidentemente, a verdade dos preços é sistematicamente excluída”(1996, p.180).

Dessa forma, aquilo que no mundo real seria considerado fracasso – vender pouco ou não vender sua obra – é convertido em vantagem, na medida em que aponta para a qualidade superior da obra. É um processo semelhante ao que o mesmo autor comenta a respeito de “transformar a necessidade em virtude”, processo pelo qual artistas, intelectuais e outros membros da fração dominada da classe dominante justificam suas escolhas pessoais; por não possuírem capital econômico para satisfazer seu gosto, adaptam-no, buscando os similares mais baratos, mas sempre fazendo crer que essa escolha é resultante de um estilo próprio e não de uma limitação econômica (BOURDIEU: 2007, p.297).

A edição mais fraca, segundo alguns, por conta da crise econômica, foi considerada por outros o resultado não da recessão, mas da falta de competência da comissão julgadora. Exemplo desta perspectiva é a coluna de Adalice Araújo, *Artes Visuais*, publicada na Gazeta do Povo em 27/01/1991, com o título *Os limites do 47º Salão Paranaense*:

O Salão Paranaense, em sua quadragésima sétima edição, apresenta-se como um dos mais fracos dos últimos trinta anos. Se, no Museu de Arte Contemporânea paira um forte odor de nostalgia no ar na sala de Exposições do Teatro Guaíra a visão que se tem é caótica, revelando os limites de uma curadoria ainda despreparada para enfrentar grandes desafios, totalmente perdida em meio às soluções mais primárias de aproveitamento do espaço.

Contrastando com o rigor da Comissão Julgadora – que de quatrocentos e sessenta e um artistas inscritos selecionou apenas setenta e três – os resultados são acanhados; mais próximos dos anos cinquenta que da contemporaneidade. Talvez a explicação esteja no fato da Comissão Julgadora ter optado por uma postura modernista, em detrimento de

uma visão pós-moderna do fazer artístico: o que acabaria por provocar o esvaziamento do Salão.

(...)

Para finalizar, cumpre lamentar a falta de memória do quadragésimo sétimo Salão Paranaense. Quebrando, consecutivamente, uma tradição que vinha desde a época de sua fundação, nenhuma homenagem foi prestada a Helena Wong ou Theodoro De Bona ambos falecidos em 90 – com o agravante de ter sido, este último, o fundador do próprio Salão Paranaense.

Os comentários pouco elogiosos que Adalice Araújo dirigiu a Nilza Procopiak representam de forma exemplar as lutas que se estabelecem dentro dos campos, como nos mostra Pierre Bourdieu. A necessidade de se firmar como referência dentro do campo favorece comportamentos às vezes bastante agressivos. Tornar visíveis os erros dos outros é uma estratégia de distinção comumente utilizada, especialmente dentro do campo artístico, mas certamente não só nele. Ao mostrar os erros do adversário, o sujeito se coloca (ou julga colocar-se) em uma posição mais favorável, na medida em que demonstra conhecimento, o que lhe confere autoridade.

No entanto, este é um comportamento frequentemente utilizado pelos mais jovens, aqueles membros que estão tentando entrar ou se estabelecer dentro do campo:

(...) nós sabemos que dentro de todo campo há uma luta, da qual é preciso a cada vez, compreender sua forma específica, entre o novato que tenta arrombar a fechadura do direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência (BOURDIEU:2009, p.113).

Trata-se, portanto, de uma disputa pelo monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado, ou seja, definitivamente, o que está em jogo é a conservação ou a subversão da estrutura de distribuição do capital específico (idem, p. 114).

Dessa forma, os agentes envolvidos se utilizam das mais diferentes estratégias para se manter em posição favorável dentro do campo e (ou) para fazer valer o seu ponto de vista (aqui, nos dois sentidos possíveis: tanto no de sua opinião pessoal, como no de ponto de vista ou seja, a visão do campo que se tem a partir da posição que se ocupa dentro dele).

O que se percebe, portanto, é que apesar da crise econômica, o Salão Paranaense de 1990 cumpriu plenamente a sua finalidade. Embora com poucas obras de destaque, que merecessem comentários positivos por parte da crítica, o Salão movimentou o campo, na medida em que gerou polêmica na imprensa, ganhou espaço nos jornais e fez com que

diferentes críticos se manifestassem.

É bom lembrar que a crise econômica, comentada por Nilza Procopiak e Maria Cecília Noronha, pode ter tido apenas um efeito parcial sobre o evento. Na medida em que tornou inviável a aquisição de materiais caros ou o desperdício puro e simples de materiais (às vezes, bastante necessário à criação artística), é possível; mas não a ponto de interferir na qualidade das obras. Como nos mostra Bourdieu, a relação entre o funcionamento dos campos e a realidade circundante é sempre relativa; funciona mais como um prisma, exercendo um efeito de refração, do que propriamente como um espelho, em que os efeitos da crise econômica se refletiriam explicitamente (BOURDIEU:1996, p.61).

Por fim, a análise da documentação sobre essa edição do Salão Paranaense revelou a participação de 19 artistas com formação acadêmica específica em artes, 19 com formação acadêmica em outras áreas, 24 artistas que não disponibilizaram as informações a este respeito e 11 sem nenhuma formação acadêmica, mostrando ainda uma participação relativamente baixa de artistas com formação acadêmica em artes, panorama que se modifica com o passar do tempo, como se verá adiante.

4.4 O SALÃO PARANAENSE DE 1995: *UMA EDIÇÃO CONSERVADORA E CONVENCIONAL, MAS BEM HUMORADA*⁴⁸

Inaugurada no dia 19 de dezembro de 1995, às 19h, nas dependências do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, a 52ª edição do Salão Paranaense foi um evento tranquilo, sem imprevistos, que transcorreu na mais absoluta ordem e apresentou obras mais comportadas que as edições anteriores.

Foram 493 artistas inscritos, com 1.453 obras, das quais 140 foram selecionadas, representando 56 artistas, dos quais apenas seis foram premiados: Roberto Bethônico (Belo Horizonte – MG), Leila Pugnali (Curitiba), Raquel Garbelotti (São Paulo – SP) e Glauco Menta (Curitiba), com CR\$ 5.000,00 cada um; e Ivana Paim (Ribeirão Preto-SP) e Osvaldo Marcón (Campina Grande do Sul –PR) dividiram um prêmio de CR\$ 5.000,00. Receberam menção honrosa o Grupo Espaço V do Movimento (Curitiba), Carlos Eduardo Rocha (Belo Horizonte-MG), Gilberto Lustosa (Belo Horizonte-MG) e Antonio Augusto

⁴⁸ Título retirado de notícia publicada sobre o evento no jornal.

Frantz Soares (Porto Alegre-RS).

Dos 56 artistas participantes, 12 tinham formação acadêmica específica em Artes, 13 tinham formação acadêmica em outras áreas, 13 não tinham nenhuma formação acadêmica, 13 não disponibilizaram informações a respeito e seis artistas não tiveram suas pastas localizadas.

A relação das inscrições por estado está incompleta, já que o texto fala em 493 inscrições e localizamos a proveniência de 367; além disso, é perceptível a incorreção, pelo baixíssimo número de inscrições de Santa Catarina e Rio Grande do Sul, por exemplo, que sempre são muito bem representados no Salão Paranaense. O quadro baixo apresenta os números disponíveis:

Distrito Federal	02	Paraíba	01
Goiás	07	Paraná	261
Minas Gerais	21	Rio de Janeiro	05
Mato Grosso do Sul	05	Rio Grande do Sul	03
Mato Grosso	02	Santa Catarina	01
Pará	01	São Paulo	58

Fonte: Volumes encadernados sobre o Salão Paranaense, disponíveis no Museu de Arte Contemporânea.

A diretora do Museu de Arte Contemporânea, Maria Cecília de Araújo Noronha, em texto especialmente escrito para o catálogo do evento, enfatiza a importância do Salão, uma vez que

a discussão, que não se esgota, sobre a validade dos salões de arte, mostra de um lado os teóricos sugerindo a substituição destas mostras, assentadas em “modelos arcaicos”, por exposições dirigidas, organizadas por críticos que acompanham a produção do artista e determinam o momento de sua “aparição” ao público e, de outro, o número muito expressivo de inscrições de artistas que buscam uma oportunidade de mostrar suas obras e vê-las veiculadas através de catálogos, folders, vídeos etc que são os registros destes eventos.

A imprensa, como sempre, deu destaque ao evento. Várias matérias foram publicadas nos jornais, mas esta edição não provocou muita polêmica. Alguns jurados, consideraram a edição “fraca”, com poucas obras expressivas, como afirmou Arcângelo Ianelli, em texto veiculado pela Gazeta do Povo, no dia 17/12/1995, cujo título era *A vitória do bom humor*:

A tarefa de jurado é espinhosa. Quem somos nós para julgar? Mas não vimos obras que pudéssemos chamar de expressivas. (...) O envio de trabalhos este ano não foi consistente.

No entanto, há quem discorde dele, como Agnaldo Farias, curador da Bienal Internacional de São Paulo, que lembrou que houve uma ligeira oscilação na qualidade das obras. “Alguns trabalhos são muito bons e os premiados, realmente importantes. Eu acredito neles.”

Maria Cecília de Araújo Noronha, diretora do MAC, concorda com ele:

Ficou gritante o número de obras cortadas porque os participantes eram muitos. (...) Os que apresentaram um trabalho de pesquisa foram classificados. (...) Existe uma idéia errada de que salão é lugar para concepções mirabolantes, mesmo que venham em detrimento da qualidade.

A diretora se refere ao fato, comentado pelos jornais, de que há uma produção que se constrói com o objetivo específico de participar (e ganhar prêmios) dos salões. Esta seria uma produção fraca, facilmente identificada pelos jurados, e que não mereceria a premiação. Por isso ela enfatizara a classificação dos trabalhos baseados em pesquisa sólida.

A coluna Gazeta nas Artes, do dia 12/12/1995 assinada por Néri Batista, comenta essa produção de que falou Maria Cecília; seria uma produção especialmente realizada para participar de salões:

Nos últimos anos o que se viu foi a obra do artista criada de acordo com seu alento e sua técnica, uma arte sincera e honesta e outra, só para ser exibida em salões, para ganhar prêmios, inclusive. Até professores para orientar workshops exclusivos para artistas interessados em participar de salões viraram moda. Existe hoje a arte das galerias e dos estúdios, vendida para apreciadores e a arte dos salões, a que ninguém compra, a arte efêmera, feita com materiais descartáveis, modernosa, evoluindo à mercê dos modismos internacionais e tão acessíveis (sic) a artistas de uma cidade média, como Curitiba.

Segundo a mesma coluna, a diretora do MAC teria afirmado que “quem apresentou essa arte honesta, fruto de um trabalho sério e autêntico, entrou no salão. Quem só mostrou o que achou que o júri desejava ver, dançou.”

Dessa forma, a diretora do MAC procura mostrar os critérios utilizados pelo júri para selecionar as obras, justificando assim as escolhas feitas pelos jurados. No entanto, nem

todos os envolvidos com o evento concordam com ela.

João Henrique Amaral, curador da mostra, discorda; ele considera que o salão, em primeiro lugar, deveria ser indicador de tendências, decifrador das sutis diferenças entre modismos e sinceridade e rastreador de talentos. E continua, indo direto ao ponto:

Contando com júri de diferentes cabeças e gerações, o 52º ficou com uma cara limpa, algo sisudo, sem excessos e, como amostragem da produção contemporânea, apresenta largas lacunas. A qualidade dos trabalhos em muitos momentos parece ter sido confundida com bom acabamento. Resultado: foram defenestradas obras que teriam curiosa participação na mostra. Os tridimensionais (esculturas e objetos) não tiveram muita “simpatia” (é esse o termo?) dos selecionadores. Então, teremos um salão basicamente bidimensional, indo na contramão das tendências de outros certames e exposições. Sem dúvida, um resultado de personalidade. Mas na degola, o espectador será privado de conhecer obras criativas, com propostas de linguagens inquietantes, bem humoradas ou inovadoras.

E, segundo a matéria, assinada por José Carlos Fernandes, seria o próprio João quem iria organizar a disposição das obras no Museu. Animado com a tarefa, o curador, que já montou vários salões, acredita que esses eventos têm um papel muito importante: “São a porta de entrada para os jovens artistas. Os salões, por isso, são democráticos.”

Mas nem só de jovens artistas vivem os salões; essa edição premiou dois artistas com carreira consolidada, e bastante conhecidos no meio artístico: Leila Pugnali e Glauco Menta, o que mostra que os salões continuam atraindo artistas já reconhecidos.

Outra matéria, publicada no Jornal do Estado no dia 19/12/1995, assinada por Telma Serur e intitulada *Artes plásticas encontram a simplicidade; Salão Paranaense, que começa hoje, põe fim às experiências e à grandiloquência*, demonstra o caráter mais conservador dessa edição do evento, em que as performances, as instalações e outras ousadas deram lugar à pintura e ao desenho, revelando possibilidades mais tradicionais:

Nem exóticas performances, nem geniais instalações cheias de usos, meios e mensagens. Nem o uso insólito de material reciclado, nem tampouco a busca obstinada de tecnologias modernas que permitem exuberância técnica e plástica. O 52º Salão Paranaense, segundo maior evento do gênero no Brasil, será aberto oficialmente hoje, às 19:00 horas, na sede do MAC. É um salão diferente: mostra este ano uma integração com seu tempo, o tempo do homem moderno, cheio de questionamentos, que prefere fugir da grandiloquência e mostrar sua cara real.

Maria Cecília de Araújo Noronha afirma que isso pode ser uma tendência; uma certa volta aos métodos e aos suportes tradicionais, deixando para trás a experimentação mais

ousada. Em matéria publicada pelo jornal *Gazeta do Povo* no dia 04/01/1996, assinada por José Carlos Fernandes e intitulada *Atestado de mau comportamento*, a diretora do MAC afirma:

As obras escolhidas estão dentro das propostas do século 20. (...) São trabalhos que refletem – sem se preocupar com regras e normas estabelecidas – o comportamento do homem contemporâneo. Essa linha vai ditar os caminhos da arte para o próximo milênio. (...) O experimentalismo das décadas de 70 e 80 deixa praticamente de existir.

E em outra matéria, desta vez publicada no Caderno Almanaque do Jornal Estado do Paraná e intitulada *Salão mostra a contemporaneidade*, a mesma Maria Cecília diz: “O que foi selecionado é bem representativo da arte contemporânea. O saldo é positivo e há até uma identidade notável com o Salão Nacional.”

O Salão Nacional, a que ela se refere, é o antigo Salão Nacional da ENBA – Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, posteriormente intitulado Salão Nacional de Artes Plásticas⁴⁹.

Evidentemente, apontar para uma “identidade com o Salão Nacional” significa conferir legitimidade ao Paranaense, mostrando que as escolhas feitas por aqui estão de acordo com as confere autoridade.

No entanto, este é um comportamento frequentemente utilizado pelos mais jovens, aqueles membros que estão tentando entrar ou se estabelecer dentro do campo:

(...) nós sabemos que dentro de todo campo há uma luta, da qual é preciso a cada vez, compreender sua forma específica, entre o novato que tenta arrombar a fechadura do direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência (BOURDIEU:2009, p.113).

⁴⁹ Não foi possível identificar a data da realização do último Salão Nacional de Belas Artes; Luz (2005), recuperando a histórias dos salões de arte, da Europa ao Brasil, e tratando especificamente do Salão Nacional, refere-se a ele pela última vez tratando da edição de 1994; ela diz: “É sob sua égide (da FUNARTE) que se realiza o 14º Salão Nacional de Artes Plásticas na sala Carlos Drummond de Andrade do Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro. Na página inicial do catálogo do evento, lemos sobre o desejo de que ele fosse a continuação de uma tradição iniciada em 1840 com a Primeira Exposição Geral de belas Artes: Parecia que, de repente, a glória daquela primeira exposição iluminava o salão da FUNARTE. A Comissão, composta por Lauro Cavalcanti, Beatriz Milhazes, Anna Letycia Quadros, Maria Alice Milliet e Ferreira Gullar indicara 119 obras de 58 artistas brasileiros de doze estados. (...) Apesar de toda a estrutura do salão indicar as preocupações revivalistas de seus organizadores para que se reinstaurasse o brilho dos salões de arte no Brasil, não se conseguiu reviver o que ele havia sido no passado. A falta de recursos minava a possibilidade de bons prêmios e de dar condições ao artista para que ele pudesse ser mantido no exterior de maneira digna. Cada vez mais se esvaziava de sua glória passada, dissolvendo-se em mostras menos representativas (op. cit., pp. 147-148).

Trata-se, portanto, de uma disputa pelo monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado, ou seja, definitivamente, o que está em jogo é a conservação ou a subversão da estrutura de distribuição do capital específico (idem, p. 114).

Dessa forma, os agentes envolvidos se utilizam das mais diferentes estratégias para se manter em posição favorável dentro do campo e (ou) para fazer valer o seu ponto de vista (aqui, nos dois sentidos possíveis: tanto no de sua opinião pessoal, como no de ponto de vista ou seja, a visão do campo que se tem a partir da posição que se ocupa dentro dele).

O que se percebe, portanto, é que apesar da crise econômica, o Salão Paranaense de 1990 cumpriu plenamente a sua finalidade. Embora com poucas obras de destaque, que merecessem comentários positivos por parte da crítica, o Salão movimentou o campo, na medida em que gerou polêmica na imprensa, ganhou espaço nos jornais e fez com que diferentes críticos se manifestassem.

É bom lembrar que a crise econômica, comentada por Nilza Procopiak e Maria Cecília Noronha, pode ter tido apenas um efeito parcial sobre o evento. Na medida em que tornou inviável a aquisição de materiais caros ou o desperdício puro e simples de materiais (às vezes, bastante necessário à criação artística), é possível; mas não a ponto de interferir na qualidade das obras. Como nos mostra Bourdieu, a relação entre o funcionamento dos campos e a realidade circundante é sempre relativa; funciona mais como um prisma, exercendo um efeito de refração, do que propriamente como um espelho, em que os efeitos da crise econômica se refletiriam explicitamente (BOURDIEU:1996, p.61).

Por fim, a análise da documentação sobre essa edição do Salão Paranaense revelou a participação de 19 artistas com formação acadêmica específica em artes, 19 com formação acadêmica em outras áreas, 24 artistas que não disponibilizaram as informações a este respeito e 11 sem nenhuma formação acadêmica, mostrando ainda uma participação relativamente baixa de artistas com formação acadêmica em artes, panorama que se modifica com o passar do tempo, como se verá adiante.

4.5 O SALÃO PARANAENSE DE 2000: O DIFÍCIL DIÁLOGO ENTRE INICIADOS E NÃO INICIADOS

Aberta em 16 de dezembro de 2000, às 11h, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, a 57ª edição do Salão Paranaense teve 518 artistas inscritos por participação espontânea, assim distribuídos em termos de procedência:

Alagoas	01	Minas Gerais	16
Bahia	21	Pará	05
Ceará	02	Paraíba	06
Distrito Federal	01	Paraná	274
Espírito Santo	11	Rio Grande do Sul	17
Goiás	03	Rio de Janeiro	48
Maranhão	01	Santa Catarina	11
Mato Grosso	02	São Paulo	96
Mato Grosso do Sul	03		

Fonte: Volumes encadernados sobre o Salão Paranaense, disponíveis no Museu de Arte Contemporânea.

Totalizando, portanto, 274 inscritos do Paraná e 224 procedentes de outros estados brasileiros e do Distrito Federal.

Depois dos trabalhos de seleção, realizados pela comissão julgadora, foram selecionadas 86 obras de 43 artistas, sendo que destes, cinco foram premiados com R\$ 5.000,00 cada um: Julia Ishida e Mainês Olivetti, de Curitiba; Juliana Morgado, de Vitória; Karen Aune, de Niterói, e Luis Carlos Brugnera, de Cascavel.

Dos 39 artistas selecionados, 18 tinham graduação em Artes Visuais, um tinha graduação em Artes Visuais não concluída, seis tinham graduação concluída em outra área (Medicina, Ciências Sociais, Economia, Estatística, Educação Física, e História), sete não tinham formação acadêmica (embora na maioria dos casos tivessem ampla formação artística em ateliês livres, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro ou em outros cursos) e seis não apresentavam informações a respeito da formação, reafirmando a presença majoritária de artistas qualificados entre aqueles que efetivamente

atuam no campo artístico.

Quanto à visitação, essa não foi a edição mais concorrida entre as selecionadas para este trabalho: ao todo, passaram pelas obras 4.352 pessoas, sendo 2.396 mulheres e 1.913 homens e mais 43 crianças e jovens que visitaram o Salão com grupos de Escolas.

No catálogo do evento, João Henrique Amaral, então Diretor do Museu de Arte Contemporânea, apresenta uma edição plural, com a participação de diversas linguagens e estilos:

Os conceitos e definições tradicionais de pintura, escultura, gravura, desenho, etc, mesclam-se, amalgamam-se, complementam-se. Neste universo de possibilidades, as tendências para a arte contemporânea são incontáveis. Técnicas de bidimensionalidade utilizadas em tridimensionais. Imagens fotográficas alcançam a monumentalidade. Toda a produção surgida a partir do advento do computador e em plena atividade criadora. Performance, vídeo-instalação, além de pintura, escultura, gravura e desenho também. (...) No Salão que contemplou a heterodoxia, ficam abertas aos visitantes as inúmeras possibilidades estéticas e críticas que a arte contemporânea propicia e que o sintonizado cinquentão, o Paranaense, acolhe e discute.

No dia da abertura da 57ª edição do Salão, 16 de dezembro de 2000, a imprensa local deu ampla atenção ao evento. Duas matérias merecem destaque; uma publicada pela Gazeta do Povo e assinada por Luiz Carlos Fernandes, sinalizava para a vitalidade de um evento já antigo e respeitado. Além de chamar a atenção para o fato de que o Salão, embora “cinquentão”, não perdera a qualidade, o jornalista que assinou a reportagem comentava as trajetórias dos artistas premiados, mostrando o quanto seus trabalhos eram originais e significativos. Intitulada *“Mostra não perde a vitalidade apesar de seu meio século de existência”*, a reportagem apontava para a diversidade das trajetórias dos artistas premiados, e destacava a originalidade de seus trabalhos: o artista que mereceu mais destaque foi Luiz Carlos Brugnera, gaúcho radicado em Cascavel. Sobre este artista, o texto traz:

De todos, o caso mais curioso é o de Brugnera. Existisse um livro dos recordes para o gênero, ele certamente seria contemplado. Em seis anos de carreira, já ganhou prêmios em dinheiro em 23 salões – uma média de três por ano, sem contar as vezes em que foi selecionado. Parte deste curriculum foi realizado no Paraná, tendo o artista passado por salas de exposição em cidades como Goioerê, Cascavel, Paranaguá, Assis Chateaubriand, Campo Largo, Campo Mourão, Foz do Iguaçu, Guarapuava, Londrina e Curitiba (onde se classificou também em 1998). Some-se a este mapa salões em municípios catarinenses, de Itajaí e Joinville. De 1998 para cá, Luiz Carlos alargou suas divisas ganhando duas vezes o prestigiado Salão do MAM Bahia – o mais disputado do país – e o de Belo Horizonte, além de uma incursão pelo 2º Arte em Selo da Bienal de São Paulo.

Diferente da grande maioria que passa pelas escolas de arte e ateliês livres, Brugnera

deve sua carreira ao acaso. Ex-jogador de futebol, passou pela atividade publicitária e acabou se inscrevendo (e vencendo) o 8º Salão de Arte Cascavelense, em 1994, sem saber muito bem onde estava pisando. Não parou mais, inclusive de pesquisar, dando início a partir daí a um projeto visual que faz sucesso onde passa – a casa “virtual”.

Como o texto mostra, Brugnera se constitui efetivamente em uma exceção. Sem formação acadêmica, sem ter frequentado sequer algum ateliê livre, o artista, com uma trajetória bastante eclética, constrói uma carreira de sucesso no mundo das artes visuais. A quantidade de participações e premiações que ele obtém em curtíssimo espaço de tempo é testemunho do seu sucesso. Sua casa virtual, em que “a cada nova série o artista particulariza um item da moradia – o piso, as cortinas, os revestimentos ou os pilares – e perverte a noção de finalidade e de uso”, faz sucesso por onde passa. Na época da reportagem, inclusive, estava sendo programada uma exposição itinerante com a “casa” inteira.

A mesma matéria pretendia mostrar o quanto a participação no Salão Paranaense podia alterar a rotina dos artistas, fato que se mostrou de forma inequívoca na carreira de Brugnera, mas que o repórter também apontava nas trajetórias de outros artistas premiados:

Mainê Olivetti decidiu-se pela arte há uma década, em especial depois de ter visitado uma Bienal de São Paulo: ‘voltei pra casa convencida de que eu também poderia ser artista’, conta a historiadora, dona de uma videolocadora em Curitiba e que passou por um período de acompanhamento com o artista plástico Edílson Viriato. Sem muitos rodeios, iniciou-se ‘por ela mesma’, traduzindo em desenhos pilhas de pratos e outros elementos que pudessem traduzir o encarceramento doméstico da mulher. Em pouco tempo, essas pias e mesas de passar roupas, capazes de enlouquecer até Amélia, a mulher de verdade, ganharam o tridimensional, como se pode ver nas duas instalações premiadas de Mainê – ‘Véu e Grinalda’ e ‘Pertencimento’.

(...) A louça branca é enxoval que vira assombração e assim por diante, garantindo a identificação instantânea do espectador, virtude que já lhe deu direito a uma sala especial no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, um convite para o projeto Balaio Brasil, do Sesc, prêmios em dois salões e participação em certames como a Bienal de Santos e o Salão do Pará.

Por último, a reportagem de José Carlos Fernandes comenta a trajetória de outra artista premiada, Júlia Ishida, recém-formada em Pintura pela EMBAP (Escola de Música e Belas Artes do Paraná). Ex-bancária e graduada em Estatística pela UFPR, Júlia perseguiu a estabilidade profissional – como milhares de pessoas – até a hora em que se cansou e largou tudo para se inscrever na Belas Artes e buscar outro caminho. Quatro anos depois, seu trabalho não passou despercebido pela comissão julgadora do Salão Paranaense, que lhe concedeu o prêmio de R\$ 5.000,00.

De certa forma, o jornalista que assinou a reportagem construiu um texto que além de mostrar um Salão com vitalidade e importância no cenário cultural paranaense, mostrou trajetórias diferenciadas construídas pelos artistas premiados, apontando para a diversidade de caminhos possíveis para a construção das carreiras artísticas.

Outra reportagem, publicada no mesmo dia em outro jornal, aponta para o lado oposto, tentando desqualificar não apenas o Salão como acontecimento relevante no campo artístico, mas toda a produção artística contemporânea. A matéria, intitulada *Como diferenciar uma obra de arte de um extintor de incêndio*, assinada por Paulo Polzonoff Jr. e publicada pelo Jornal do Estado, diz mais sobre o autor do que propriamente sobre o Salão Paranaense. Mostra que o autor não faz parte do campo em questão, já que analisa o evento lançando mão de categorias de análise exteriores ao campo. Seu discurso não é o de um “iniciado”. Vejamos como ele introduz o assunto:

Será aberto hoje, às 11 horas, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, o 57º Salão Paranaense. É a exposição deste tipo de maior longevidade no país. O que em verdade, não quer dizer nada. Isto porque o Salão Paranaense não tem repercussão nenhuma nas artes plásticas (este termo que não quer dizer nada e que por isso mesmo permite tudo) nacionais, muito menos, lógico, nas internacionais. Nestes 57 anos, nenhum nome realmente expressivo da arte teve suas “peças” no Salão. A não ser que tenha passado despercebida alguma tela de Pollock ou até mesmo alguma serigrafia do famigerado Warhol ou de Liechtesteim ou ainda um grafite de Basquiat por esta que é tida como a grande exposição, o ponto mais alto das artes plásticas paranaenses.

O jornalista em questão cometeu um engano ao considerar que nomes internacionais poderiam ter passado por um evento de âmbito nacional, que nunca teve por objetivo atrair artistas estrangeiros. Mas especificamente na edição aqui tratada, a conclusão do jornalista tornou-se ainda mais equivocada, uma vez que o regulamento não previa a participação de artistas nascidos nos Estados Unidos ou na Europa, como era o caso dos artistas que ele citou na matéria. O regulamento daquele ano deixava claro quem poderia participar:

“A inscrição será no período de 21 de agosto a 20 de setembro de 2000, gratuita e aberta a artistas nascidos e/ou residentes no Brasil e países do Mercosul.”(Regulamento da 57ª edição do Salão Paranaense, realizada em 2000; Documentos diversos, volume 1/4 Museu de Arte Contemporânea do Paraná).

Na verdade, os nomes citados na matéria já eram unanimidades, ou seja, artistas com carreiras totalmente consolidadas, de cujo sucesso ninguém duvida, e já estavam quase todos mortos quando o texto foi escrito. Assim, as contradições eram muitas: se o Salão é

paranaense, por que deveria atrair artistas estrangeiros? Por que artistas com carreiras consolidadas teriam interesse em participar de um Salão local? E por último: a participação dos artistas citados pelo jornalista teria que ter ocorrido há muito tempo, já que na ocasião da 57ª edição, apenas Liechtesteim estava vivo.

Assim, parece que a intenção de desqualificar o Salão e a arte contemporânea como um todo, falou mais alto do que a capacidade do jornalista de analisar os acontecimentos com alguma isenção. Ao dizer que o Salão Paranaense não tem nenhuma repercussão no circuito artístico nacional, o jornalista deixa de considerar a quantidade sempre significativa de inscrições de artistas de outros estados brasileiros. Se o Salão fosse meramente local, não atrairia artistas de outros estados.

E, ao afirmar que o fato do Salão Paranaense ser o mais antigo Salão brasileiro não significa nada, ele demonstra apenas saber muito pouco sobre os salões e sobre o campo artístico nacional que, por meio de diversos salões regionais, lança novos artistas ao mercado, viabiliza carreiras de artistas iniciantes, consolida nomes de artistas, críticos e curadores, movimenta a imprensa etc...

Por último, dizendo que o termo “artes plásticas” não quer dizer nada, ele sinaliza apenas para o fato de ele próprio não ser um especialista no assunto.

Mas a matéria é bastante longa e seu autor faz muitas outras afirmações que dariam espaço para discussão. Vamos nos ater apenas às mais importantes.

Um pouco adiante, para comentar as obras presentes no Salão, Polzonoff deixa clara sua posição em relação à arte contemporânea que, mais uma vez, apenas nos deixa perceber que ele não é um especialista no assunto, já que as suas afirmações não são as de um convertido. Ele não crê na *illusio* do campo e nem tampouco domina sua *doxa*:

“Eis a tônica da arte conceitual, a única que se faz hoje em dia, e que só faz afastar ainda mais o público dos museus, porque subverte, por si mesmo, a proposta primeva da arte, que é a comunicação. O crítico Sérgio Milliet, no primeiro número da Revista Joaquim, já em 1946, explicava que a arte que propunha um diálogo com o coletivo, esta arte morreu. Instalações, esculturas e peças da chamada arte conceitual só dizem respeito ao ego do artista. Se há uma comunicação, é a do umbigo do artista consigo mesmo – e este tipo de comunicação não nos interessa como arte.”

A afirmação de que a arte conceitual afasta o público dos museus, que é uma afirmação repetidamente ouvida atualmente, pode ser discutida. Primeiro, porque o grande público

não vai mesmo a museus, assim como não vai a concertos de música erudita, nem a espetáculos teatrais de vanguarda; e não parece que isso seja um fenômeno de agora. Um olhar um pouco mais atento percebe que, na verdade, sempre foi assim. Esses são espaços frequentados por um público acostumado à produção ali existente, ou seja, frequentados por convertidos e iniciados.

Para concluir a matéria, o jornalista relata um acontecimento que certamente só se realizou na sua imaginação, já que é totalmente inverossímil e qualquer um que pelo menos imagine como se dá a seleção dos trabalhos inscritos no Salão pode perceber o quanto ele foi criativo ao imaginar que algo assim pudesse acontecer. Mais uma vez, o relato do jornalista demonstra que ele não é um especialista no assunto:

Não é à toa que já entrou para o anedotário do jornalismo cultural paranaense certo salão, em dia de julgamento, quando um estagiário ou funcionário do museu, chegando atrasado, jogou sua mochila num canto qualquer. Os juízes, ao verem aquela mochila num canto, assim disposta de modo tão, como direi, artístico, resolveram conferir-lhe o primeiro prêmio. Claro que o equívoco foi desfeito mais tarde. Mas ficou a mensagem que, ao que parece, semiólogo nenhum conseguiu compreender até hoje.

Por último, a matéria apresenta um quadro, na parte inferior da página, em que aparece a foto aqui reproduzida, seguida do texto abaixo, em que o jornalista ironiza a arte contemporânea:



Como fazer arte contemporânea:

A instalação acima representa o lado negro da globalização enquanto sistema opressor do terceiro mundo. Os cocos verdes são planetas dominados pelo dólar, pela riqueza que a moeda americana representa. São também bolas como as que se prendem aos tornozelos dos escravos para melhor submetê-los ao trabalho e para evitar-lhes a fuga. A sandália barata e popular, assim dourada, representa o ouro do nosso trabalho, o suor do povo do terceiro mundo que gasta sua saúde na labuta diária, sendo subjugada (sic) pelos cocos, estes monstros do Tio Sam. A disposição dos objetos resulta em uma representação nitidamente fálica e patriarcal dessa relação de força. Note que o artista, no entanto, é otimista, uma vez que o falo aponta para baixo, indicando a falência (perceba o trocadilho) iminente desse sistema.

O texto demonstra algum conhecimento do que é possível produzir em arte contemporânea, já que faz alusões a temas atuais e relevantes da nossa sociedade. As referências à exploração do trabalho, ao dólar, ao Tio Sam, à escravidão e ao terceiro mundo, conferem um tom de seriedade ao texto; no final, as referências a elementos da psicanálise, dão a impressão de se tratar de trabalho “intelectualizado”. No entanto, tudo não passa de um deboche, uma zombaria, tentativa expressa de desqualificar a arte contemporânea, os artistas, e, por extensão, o Salão Paranaense.

Como já foi assinalado, cada campo produz uma *doxa*, que é um corpo de conhecimentos que precisa ser dominado por quem quer fazer parte dele, e sustenta-se a partir da crença, compartilhada por todos os seus integrantes, numa *illusio*, que assegura a

coesão e o funcionamento do campo. O discurso do jornalista que escreveu a matéria acima considerada mostra que ele não faz parte do campo em questão, já que ele discute o indiscutível, ou seja, coloca em questão a *illusio* do campo, coisa que um integrante efetivo do campo não faria.

Meses antes, durante os trabalhos de seleção das obras pelos jurados, esse mesmo conflito se estabeleceu entre os jornalistas e um dos jurados, durante entrevista coletiva concedida pelo júri. Novamente, o difícil diálogo entre convertidos e não convertidos se fez notar. Segundo matéria intitulada *Júri seleciona obras para Salão*, publicada pelo jornal Folha de Londrina/Folha do Paraná, em 10 de outubro de 2000, e assinada por Zeca Correa Leite, a entrevista coletiva, que deveria tratar dos trabalhos dos profissionais envolvidos com a seleção das obras, acabou ocorrendo em clima tenso depois que um dos jurados – o Professor da PUC-RJ e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Fernando Cocchiarale – irritou-se com a pergunta sobre os parâmetros utilizados para a seleção; indignado, ele ironizou:

“Esse é um assunto que me interessa muito; por que não se pergunta a uma junta médica quais os parâmetros que ela usa para avaliar um paciente? Por que não se pergunta a um grupo de físicos quais os parâmetros...?”

E mais adiante: “Essa questão de critério é uma coisa que interessa muito sobretudo a quem não entra depois que o salão foi realizado.”

E no final da entrevista, para responder se a arte contemporânea quer se comunicar com alguém, o mesmo Cocchiarale insistiu: “Nós vivemos num mundo de especialistas. O que o economista fala, a maioria das pessoas não entende; não entendo por que a arte deveria fugir a essa regra. A arte na verdade, hoje em dia, é uma coisa feita para especialistas”, o que fez o jornalista concluir que “pelo jeito, durante algum tempo, ela ainda estará restrita aos olhares educados nos museus, galerias e exposições direcionadas para poucos.”

E para fechar, Cocchiarale concluiu: “a arte não é para o povo, é de um povo. Então não peçam da (sic) arte aquilo que nenhuma outra atividade humana no mundo contemporâneo dá: comunicabilidade universal.”

Nesse caso, também, o motivo do desacerto é o pertencimento ou não ao campo em

questão. E de novo a ideia de que a arte precisa se comunicar com o grande público⁵⁰, manifesta na fala do jornalista, que parece preocupado com o fato da arte permanecer por mais algum tempo restrita aos “olhares educados nos museus”. Este é um discurso exaustivamente repetido nos ambientes próximos ao campo artístico, como já foi assinalado anteriormente. No entanto, entre os efetivamente convertidos, essa ideia não se mostra com tanta força. Muito pelo contrário, a percepção de que se trata de um discurso *de e para* iniciados é recorrente.

Assim, podemos concluir que a 57ª edição do Salão Paranaense cumpriu sua finalidade: lançou novos artistas, atraiu a atenção da imprensa e provocou polêmica. O diálogo entre convertidos e não convertidos é sempre difícil. Porque acima de tudo, trata-se de avaliar um mesmo fenômeno a partir de posições diferentes; o convertido (ou iniciado) fala de dentro do próprio campo e por isso seu olhar já está treinado e é capaz de compreender o funcionamento do campo sem questioná-lo; já o não convertido fala de fora do campo, o que o coloca numa posição sempre complicada, porque, na verdade, ele não compreende totalmente o funcionamento do mesmo, e quer explicá-lo por meio de categorias de análise exteriores ao campo. Isso produz sempre uma comunicação difícil, já que é como se cada grupo usasse um código diferente para avaliar uma mesma situação.

Por outro lado, do ponto de vista dos convertidos, essa edição do Salão foi muito bem avaliada, como mostra o texto de João Henrique Amaral, então diretor do MAC, publicado no Caderno Folha 2, da Folha de Londrina, no mesmo dia 16/12/2000, em matéria assinada por Elisa Marília Carneiro:

Estamos contentes com o resultado da 57ª edição do Salão Paranaense. Apesar de ser um senhor, pela idade, o evento tem um olhar bastante contemporâneo, que o transformou num referencial.

Edição que favoreceu a produção de textos, provocou polêmica, discussão. O que mais se pode esperar de um bom Salão? Mais uma vez, o principal objetivo do evento foi atingido: movimentar o campo artístico e fazê-lo funcionar.

⁵⁰ A esse respeito, ver o trabalho de Maria Inês Hamann Peixoto, *Arte e grande público*, a distância a ser extinta. Col. Polêmicas do nosso tempo, Curitiba: Autores associados, 2003, no qual a autora defende a necessidade da arte atingir a todas as camadas da população e não apenas aos iniciados.

4.6 2002: UM SALÃO “ENXUTO”⁵¹

Aberta em 17 de dezembro de 2002, a 59ª edição do Salão Paranaense foi considerada pela imprensa uma edição “enxuta”, visto que muitos inscritos foram descartados, o que, na verdade, acontece com frequência. Dos 537 inscritos, 29 artistas foram selecionados, dos quais cinco foram premiados com CR\$ 5.000,00 cada um: Eduardo Srur, Marga Puntel, Mercedes Barros, Rachel Korman e Renata Lucas. Receberam menção especial Letícia Cardoso e Ricardo Mello.

O quadro abaixo apresenta as inscrições por estado:

Bahia	04	Paraná	273
Ceará	02	Pernambuco	06
Distrito Federal	05	Rio de Janeiro	42
Espírito Santo	06	Rio Grande do Sul	40
Goiás	01	Santa Catarina	35
Minas Gerais	11	São Paulo	104
Pará	04	Tocantins	02
Paraíba	02		

Fonte: Volumes encadernados referentes ao Salão Paranaense, disponíveis no setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea.

Dos 29 artistas selecionados, oito tinham formação específica em Artes, seis em outras áreas, tais como Psicologia, Engenharia Agrônômica e Comunicação Social, seis declararam não possuir formação acadêmica e não foi possível obter a informação a respeito de nove artistas.

A edição de 2002 do Salão Paranaense foi visitada por um total de 7.474 pessoas ao longo do período em que permaneceu aberta; dessas, 150 estiveram presentes na noite de abertura; foram 3.298 homens e 4.176 mulheres; 4.983 vieram de Curitiba, 2.236 de outras localidades e 249 não mencionaram a procedência. Além dos 7.474 visitantes, compareceram a essa edição 195 alunos de escolas públicas e privadas, o que faz parte de

⁵¹ Expressão retirada de notícia publicada no jornal sobre o evento.

um programa de aproximação entre o MAC e as Escolas, visando à familiarização dos alunos de Ensino Fundamental, Médio e Superior com a produção artística contemporânea. Evidentemente, essa iniciativa busca estimular a formação de público, embora trate-se de iniciativa isolada, o que acaba colocando limites a sua eficácia.

Pierre Bourdieu, em seu livro *O amor pela arte*; os museus de arte na Europa e seu público, mostra o quanto as iniciativas desse tipo poderiam contribuir para tornar a arte algo que efetivamente fizesse parte da vida das pessoas. Infelizmente, mesmo na Europa, a frequência aos museus de arte faz parte da rotina apenas de uma parcela da população, aquela que teve mais acesso à escolarização. Assim, as pessoas que estudaram durante mais tempo tiveram mais acesso à produção artística, porque a própria escola disponibilizou as informações sobre o assunto. No entanto, no caso brasileiro, mesmo as pessoas mais escolarizadas têm muito pouco acesso à arte, o que acaba produzindo o tipo de discurso como o que encontramos nos textos do jornalista Paulo Polzonoff, que comentou a edição de 2000 do Salão Paranaense e, como veremos a seguir, comentou também esta edição, mostrando que a falta de intimidade com a produção artística faz com que as pessoas comuns tentem explicá-la segundo seus próprios critérios, e acima de tudo, ignorando os critérios adotados pelos especialistas. Essa divergência de pontos de vista produz situações e discursos sobre a arte que acabam por nos ajudar a compreender a posição ocupada pela arte em nossa sociedade. Novamente, é Paulo Polzonoff quem fala, em matéria intitulada *O que significa a tal arte contemporânea – está aberta a 59ª edição do Salão Paranaense de Artes no MAC*, publicada no Jornal do Estado, em 17/12/2002, dia em que foi aberta a mostra:

(...) A mostra aberta hoje é o famoso Salão Paranaense. Um concurso mais do que anacrônico, que por força de uma tradição imposta chega a sua 59ª edição. Quase três décadas (sic) mostrando o que o público não está interessado em ver e provocando bocejos em qualquer pessoa que se interesse um mínimo por arte. A conservadora Curitiba, no conservador estado do Paraná, mantém há quase três décadas (sic) já esta exposição, que premia com dinheiro obras de arte contemporânea, cuja função primordial é romper com a tradição.

Quanto a considerar o evento anacrônico, já percebemos que mesmo os especialistas fazem restrições ao formato Salão, embora não encontrem um substituto que cumpra suas funções. Faz parte das discussões realizadas dentro do campo a busca por uma alternativa a esse evento.

Por outro lado, as afirmações que dão conta do que o público quer ver e sobre provocar bocejos em quem entenda um mínimo de arte, são novamente uma demonstração de sua posição exterior ao campo. Não se trata de questionar a sua competência profissional; provavelmente trata-se de excelente jornalista, mas não se trata de jornalista especializado em arte. Porque se ele fosse especializado em arte, saberia que o público que vai ao Salão quer ver arte contemporânea, porque é um público (como já afirmamos) iniciado. E por consequência, sendo um público iniciado, é um público que entende de arte e portanto não boceja frente às obras expostas nos salões. De novo, suas afirmações demonstram sua posição, e dizem mais sobre isso do que propriamente sobre arte.

Mas a última afirmação feita nesse parágrafo, certamente baseada na observação e nos preconceitos do jornalista, merece um comentário especial porque tangencia uma questão importante da análise do funcionamento dos campos. Ele diz que o Salão, fruto da tradição, expõe e premia obras cujo objetivo é justamente romper com a tradição. Ao afirmar isso, seu objetivo é denunciar uma aparente contradição na realização do evento. Mas, de fato, ele está falando não apenas de uma característica da arte contemporânea (romper com tudo o que estiver estabelecido), como principalmente, ele está falando da lógica do funcionamento dos campos (artístico, literário, político), que se constrói a partir da sucessão de grupos que se impõem justamente negando a tradição e rompendo com o grupo que o antecedeu.

As lutas permanentes dentro do campo, pela posse das posições hegemônicas, se dão justamente entre os grupos que se sucedem; e uma das estratégias utilizadas pelos novatos que tentam entrar e se estabelecer no interior do campo é desqualificar as propostas dos mais velhos, aqueles que se sustentam justamente na tradição. Assim, a dinâmica do campo artístico é um movimento permanente de negação e reinvenção da tradição, uma luta entre a ortodoxia e a heresia, como mais uma vez nos mostra P. Bourdieu:

O processo que propicia as obras é o produto da luta entre os agentes que, em função de sua posição no campo, vinculada a seu capital específico, tem interesse na conservação, isto é, na rotina e na rotinização, ou na subversão, que freqüentemente toma a forma de uma volta às origens, à pureza das fontes e à crítica herética (BOURDIEU: 1996, p. 62-63).

Assim, não há nada de extraordinário em um evento tradicional (no sentido de longo tempo) ser utilizado por aqueles membros que buscam se impor pela ruptura com a

tradição. São dois aspectos distintos de um mesmo evento, e não há contradição nisso.

É normal que os dois grupos antagônicos se relacionem dentro do campo – os dominantes, interessados na manutenção da tradição, aqueles que tendem à defesa da ortodoxia e os que possuem menos capital (geralmente os mais jovens), que são inclinados às estratégias de subversão (aquelas de heresia):

É a heresia, a heterodoxia, como ruptura crítica, frequentemente ligada à crise, com a doxa, que faz os dominantes saírem do silêncio e os obriga a produzir o discurso de defesa da ortodoxia, pensamento direito e de direita que visa a restaurar o equivalente à adesão silenciosa à doxa (BOURDIEU: 2009, p. 115).

As matérias de Paulo Polzonoff Jr. só nos fazem perceber o quanto fazem falta iniciativas como a parceria entre o MAC e as escolas, que visam formar um público capaz de compreender a arte, visto que é apenas mediante uma convivência sistemática com as obras que se formam os especialistas e os apreciadores de arte.

De resto, essa edição do Salão Paranaense não provocou polêmicas na imprensa nem dividiu as opiniões dos integrantes do campo. Foi um salão tranquilo, que alguns consideraram por demais enxuto, o que foi interpretado como medida de restrição econômica:

Enxuto. Mais uma vez, esse (sic) é o adjetivo que cabe ao Salão Paranaense. O evento vem encolhendo a cada edição, por conta do rigor dos jurados e do perigo eminente de que, ao pecar pelo excesso, o certame encampe o modismo das peças feitas para causar impacto e nada mais do que isso.

(...) Em 2002, por conta dessa matemática recessiva, apenas 29 selecionados passaram pelo crivo da comissão julgadora (Gazeta do Povo, 17/12/2002 – matéria assinada por José Carlos Fernandes).

De fato, ao longo das edições consideradas para este trabalho, o número de selecionados e de premiados foi se reduzindo. Mas, salvo a edição de 1990, em que foi explicitamente considerada a crise econômica como obstáculo para a realização do evento, nas outras edições não se percebe que questões econômicas estejam reduzindo o tamanho do evento. A documentação não chega a apontar para isso, embora João Osório Brzezinski tenha assinalado esse fato já na edição de 1985:

Lembro-me que no nosso tempo expúnhamos nos salões por só haver em Curitiba uma galeria de arte, e não se vendia nada, ao passo que o Salão Paranaense concedia ótimos prêmios. Em uma ocasião, com o prêmio que recebi no Paranaense dei entrada na compra de um apartamento. Com o prêmio de hoje em dia, no máximo se consegue dar lance em consórcio de lambreta. Por outro lado, hoje em dia as galerias e os espaços para exposição proliferam e vende-se bem em Curitiba (Jornal Curitiba Shopping, 11 a 17 de agosto de 1985).

A verdade é que o valor dos prêmios variou enormemente ao longo do tempo. Houve edições com prêmios melhores e edições com prêmios piores.

Mas, é difícil ter certeza de que o que determina um suposto encolhimento do Salão Paranaense são as limitações financeiras vividas pelo estado. Certo é que com limitações, com prêmios menores, provocando polêmicas e sempre sendo criticado, o evento permanece. E não apenas isso. Permanece sendo procurado pelos artistas, que enxergam no evento uma possibilidade de mostrar seu trabalho, ganhar prêmios e (ou) conquistar algum reconhecimento, o que significa que o campo continua lhe conferindo legitimidade.

4.7 O SALÃO PARANAENSE DE 2003: A SEXAGÉSIMA EDIÇÃO DO CERTAME

A matéria publicada pelo Jornal Gazeta do Povo, no dia 17 de dezembro de 2003, dia da abertura desta edição do Salão Paranaense, demonstra com elogios, que o evento estava no caminho certo: *O tempo lhe fez bem; Salão Paranaense chega à 60ª edição com seleção enxuta, humor e trabalhos de fôlego.*

Com 679 inscrições de 14 estados mais o Distrito Federal, esta edição teve 35 selecionados e cinco premiados que receberam CR\$ 10.000,00 cada um. Foram premiados os artistas Aléxis Azevedo, de Minas Gerais, Helio Eudoro, do Rio Grande do Sul, Luiz Carlos Brugnera, do Paraná (premiado também na edição do ano 2000, do Salão), Marcelo Gobatto, do Rio Grande do Sul e Roberto Barbi, de São Paulo.

As inscrições foram distribuídas por estado de acordo com o quadro a seguir:

Bahia	14	Paraíba	13
Ceará	15	Paraná	346
Distrito Federal	01	Pernambuco	10
Espírito Santo	02	Rio de Janeiro	45
Goiás	04	Rio Grande do Sul	33
Minas Gerais	19	Santa Catarina	34
Mato Grosso do Sul	04	São Paulo	117
Pará	14		

Fonte: Volumes encadernados sobre o Salão Paranaense, disponíveis no Museu de Arte Contemporânea.

Nessa edição, entre os 35 artistas selecionados, 15 tinham formação acadêmica específica em Artes, nove tinham graduação completa em outra área, sete não tinham formação superior e quatro não declararam informações a respeito. O número expressivo de artistas com formação completa especificamente em arte aponta para o processo de profissionalização da carreira artística, relacionado ao processo de autonomização do campo em questão, como já foi assinalado anteriormente.

No catálogo, o texto de Charles Narloch enfatiza (novamente) a necessária iniciação para se fazer arte, ao se utilizar de um vocabulário que aponta para uma série de códigos (doxa) que somente são acessíveis aos que fazem parte do campo:

As hibridações deslocam o desenho e a linha de seu suporte e processo clássicos, retomando a discussão sobre a expansão dos limites e as dificuldades de categorização (...). As pinturas (ou seriam também linhas?) repetem o contraponto dessa questão (...).

A construção desses textos reafirma a proposição de P. Bourdieu (1996b, 2007, 2009) segundo a qual o discurso formal, produzido por um campo é sempre uma estratégia de distinção, na medida em que busca manter excluídos os que não fazem parte do campo. Em última análise, pretende que sejam compreendidos apenas pelos iniciados, o que afasta do campo aqueles que não lhe são familiares.

No catálogo dessa edição aparece uma afirmação que parece buscar um limite para a arte contemporânea, já que é comum imaginarmos que ela não tem limites. O texto de Justino, fala que onde tudo vale, nada vale, e depois fala em tomarmos cuidado com o totalitarismo e com o relativismo total, “ambos nefastos”; ela afirma que arte contemporânea tem um limite, sim. E que é preciso respeitá-lo. Por isso a ideia de que onde tudo vale, nada vale, ou seja, a arte contemporânea não é um espaço onde vale tudo; ela tem limites e critérios precisos de avaliação. O problema é que esses critérios não são fixos nem conhecidos por todos. Apenas os especialistas os compreendem e os reconhecem. O que não é privilégio do campo artístico. Em praticamente todos os campo, isto ocorre: os iniciados têm acesso aos critérios de avaliação, aos parâmetros do campo. Os outros, não os conhecem. O que não quer dizer que eles não existam. Na sequência, a mesma autora diz que

a arte contemporânea é radicalmente experimental, mas não pode estar desprovida de valor. Onde tudo vale, nada vale. A delimitação do território e a expansão do campo artístico são desafios maiores do que aqueles do tempo em que lidávamos com as categorias tradicionais. Hoje são pacífico os questionamentos sobre a noção de

objeto, sobre a desterritorialização, o fim da ideologia, o declínio do otimismo das vanguardas, a queda do mito da originalidade, a afirmação da transitoriedade, a provocação público-obra, a impureza dos materiais, a diversidade, o desconforto e a experimentação livre. Por isso mesmo, o chão das artes visuais é esgarçado, confuso, disperso, descontínuo. Inaugura-se uma filosofia em que não se tem mais o refúgio ou o consolo das boas formas. Isso tudo torna mais difícil distinguir uma boa obra de uma ruim. Difícil, mas não impossível. Foi esse o desafio enfrentado por este júri. E quem entrar no 60º Salão Paranaense vai percorrer os trajetos da arte contemporânea (obras fundadas na memória, na desmaterialização, na identidade, na autobiografia, no matérico), mas também vai ser convidado a entrar num labirinto e inquirir sobre o seu sentido e seus limites. (JUSTINO:2003)

Do mesmo modo, ao afirmar que é preciso tomar cuidado com o totalitarismo e a relatividade extrema, *ambos nefastos*, ela busca demonstrar que no campo da arte, tanto a aceitação sem critérios de quaisquer manifestações como a postura radical dos que não toleram arte contemporânea são posições perigosas, na medida em que restringem as possibilidades de conhecer e lidar com produções criativas e interessantes. Assim, é preciso ter cuidado ao transitar por esse campo, mas estar aberto para conhecer e descobrir novas possibilidades.

Assim, a autora procura enfatizar a existência de limites e critérios precisos para a arte contemporânea, iniciativa muitas vezes reafirmada pelos especialistas, mas muito pouco compreendida pelo público. Algumas matérias publicadas nos jornais locais, logo nos primeiros dias de funcionamento do Salão, mostram essa dificuldade.

Na Gazeta do Povo do dia 23 de dezembro de 2003, a matéria intitulada *60º Salão Paranaense expande noções de arte: o nu e as bolinhas de queijo - obras selecionadas instigam público a repensar conceitos estéticos*, apresenta alguns comentários feitos por pessoas comuns que visitaram o Salão. Sobre uma obra feita de entulho, o estudante Christoffer M. Sabatke declara: “acho estranho que lá embaixo tem uma pilha de entulhos. A gente vê na rua todo dia. Aqui, tá dentro do museu.” Sobre a mesma obra, a estudante Manoela Sade concluiu: “o que impede os pedregulhos e tijolos da rua de serem arte é o fato de estarem fora do museu.”

A imprecisão da linha divisória existente entre o que é e o que não é arte provoca situações inusitadas. A mesma matéria relata um acontecimento incomum: a participação (e seleção) de um “não-artista”:

...no Paranaense há lugar também para um não-artista. O nome dela é Maria Brígida Fernandes, do Rio de Janeiro. Ano passado, ela veio ver o Salão, do qual participava seu filho, Silvio Tavares. Não se empolgou muito com o que viu, exceto com as fotografias premiadas de Raquel Korman – grandes ampliações de pessoas conversando,

possivelmente num vernissage, alheias às obras. Brígida fotografou o filho perto de uma das imagens e fez a sua leitura do trabalho de Raquel (que, por sua vez, tinha se apropriado de fotos da celeberrima norte-americana Cindy Sherman)⁵². Mandou para o Salão Paranaense. Entrou. Não foi premiada. Mas é como se fosse. (Gazeta do Povo, 23/12/2003)

O trabalho premiado de Rachel Korman foi comentado em outra matéria de jornal, desta vez publicada em 17 de dezembro de 2002, a respeito da edição 59 do Salão Paranaense. Nela, José Carlos Fernandes comenta o fato de a fotografia ter sido destaque no evento:

Um dos destaques fica por conta dos três trabalhos premiados de Rachel Korman – grandes fotos produzidas em que ela, travestida, é sempre a entrevistadora de um pequeno grupo. Seja lá o que for, a moça puxa mesmo pelos rins (e pelo humor) a doentia mediação da imprensa como vértice que governa todas as coisas.

Assim, o trabalho de uma artista, baseado no trabalho de uma outra artista, esta, reconhecida (Cindy Sherman), inspirou alguém que jamais havia colocado os pés no mundo da arte a fazer um trabalho que foi selecionado. Dessa forma, é possível lembrar que mesmo a qualificação acadêmica em arte não é garantia de nada, visto que há bons exemplos de artistas sem nenhuma formação que de repente se destacam. Basta lembrar os exemplos de Luiz Carlos Brugnera e Mainê Olivetti, ambos premiados na edição de 2000 do Salão Paranaense. Ele, ex-publicitário, ex-jogador de futebol, sem nenhuma formação em arte; ela, historiadora, dona de vídeolocadora, decidiu-se pela arte após ter visitado uma Bienal de São Paulo, e ter saído de lá convencida de que também poderia ser artista. A partir daí, frequentou o ateliê de Edílson Viriato e começou a produzir⁵³.

O caso de Maria Brígida sinaliza para a mesma situação: ela não tem formação em arte, aliás, não tem curso superior, mas teve uma ideia que se transformou em um trabalho capaz de agradar à comissão julgadora do Salão. E isso aconteceu, em boa medida, porque a arte não é regida por critérios rígidos ou estáticos de apreciação. Há sempre uma margem, um espaço em que é possível transitar, que viabiliza esse tipo de acontecimento: Maria Brígida não é artista, mas soube comunicar algo que foi aceito pelos especialistas.

A atuação de Maria Brígida combina com uma edição do Salão Paranaense, em cujo catálogo consta um texto escrito por Annateresa Fabris, que explicita de forma inteligente a

⁵² Cindy Sherman é fotógrafa e diretora de cinema norte-americana. Ficou conhecida pelos seus auto-retratos conceituais.

⁵³ Essas informações estão mais detalhadas no texto que tratou especificamente da edição de 2000 do Salão Paranaense.

situação talvez um tanto desconcertante em que se encontra a arte contemporânea. Embora longo, vale à pena reproduzi-lo, porque ele torna ainda mais claras as ideias apresentadas até aqui:

Arte de mim...

Que partido crítico adotar diante da diversidade e da multiplicidade de propostas e de vertentes exibidas pelos artistas que integram o 60º Salão Paranaense? E, sobretudo, como explicar a seleção realizada pelo júri, que se deparou com a tarefa de fornecer um perfil (possível) da produção visual contemporânea, sabendo que o termo “contemporâneo” abarca um conjunto de obras dessemelhantes, quando não contraditórias? Isso ocorre porque o sintagma “arte contemporânea” é o ponto de convergência tanto de formas consideradas tradicionais (pintura, escultura, desenho, gravura), quanto de formas experimentais, marcadas pela contaminação com outras linguagens (não apenas visuais, mas também literárias, musicais, teatrais, etc) e pelo uso das novas tecnologias. E também porque ele se caracteriza pela coexistência entre matéria e idéia e pelo convívio (não contraditório) entre uma dimensão cada vez mais tecnológica e/ou virtual e uma série de arcaísmos que apontam para uma visão (ainda) antropológica do fato artístico.

A resposta para essa indagação, que investe a relação da produção visual contemporânea com a realidade, talvez possa ser encontrada no conceito de “arte minha”, formulado em 1981 por Francesca Alinovi. Ao bosquejar o panorama da nova situação que se configurava após uma década de negação da dimensão simbólica e da concretude do objeto artístico, a crítica italiana fazia referência a uma liberdade que havia colocado em crise os conceitos de tendência e de estilo, reconduzidos a um fato pessoal, e que havia decretado o fim da contradição entre tecnologia e artesanato, figuração e abstração, citação e invenção, por conceber a obra apenas como um ponto num campo ilimitado.

É para essa dimensão pessoal – mas não alheia ao diálogo com artistas das gerações anteriores, escolhidos a partir do critério das afinidades eletivas, e não de um projeto pré-determinado – que apontam os trabalhos selecionados para o 60º Salão Paranaense, no qual se fazem presentes as múltiplas possibilidades da arte contemporânea e, logo, de suas tensões e de suas contradições (Annateresa Fabris, catálogo edição de 2003 do Salão Paranaense).

O texto de Annateresa Fabris mostra o quanto a já citada imprecisão nos critérios de avaliação da arte contemporânea são o resultado de um alargamento ou de uma expansão do seu campo de possibilidades. Esse alargamento vem se constituindo historicamente, na medida em que o campo da arte é sempre palco de lutas pela imposição das regras do jogo. Desde os Impressionistas, pelo menos, há um movimento constante no sentido de promover esse alargamento. Cada vez que um grupo conquista as posições hegemônicas dentro do campo e lança na vala comum dos “ultrapassados” o grupo que ditava as regras anteriormente, efetiva-se a expansão do campo. Expansão no sentido de novas possibilidades, de novas regras para o jogo, de novos critérios para o julgamento e avaliação das obras. Essa expansão, que vem ocorrendo há pelo menos cento e trinta anos, é responsável pela elasticidade dos critérios com que nos deparamos hoje.

4.8 O SALÃO PARANAENSE DE 2005: A EDIÇÃO DAS MUDANÇAS

A 61ª edição do Salão, aberta no dia 15 de dezembro de 2005, foi uma edição um tanto polêmica por causa das modificações implementadas. A ideia de selecionar apenas dez artistas inscritos por participação espontânea e convidar dez artistas reconhecidos no cenário artístico nacional e seis artistas reconhecidos no Mercosul pareceu a muita gente uma iniciativa pouco democrática, na medida em que reduzia as possibilidades de acesso aos jovens e desconhecidos, que são, de um certo ponto de vista, os artistas que realmente precisam de Salão.

Sobre as mudanças trazidas pelo novo formato, Eleonora Gutierrez, que saiu da Casa Andrade Muricy para assumir o posto de administração do Museu de Arte Contemporânea e foi a encarregada de coordenar, na prática, as mudanças, diz, em matéria publicada no Jornal do Estado, em 15 de dezembro de 2005:

É o único Salão do Brasil que nunca teve interrupção. Isso é importante, numa área tão delicada em termos de recursos. Está tudo muito bem encaminhado, mas é preciso que as pessoas entendam que estamos vivendo um momento de experimentar.

Não digo que seja um formato excelente, perfeito, e tivemos mesmo, alguns problemas no processo, mas só descobriremos os melhores caminhos conferindo-os de perto (Matéria assinada por Adriane Perin).

Apesar da polêmica provocada pelas transformações no formato do evento, essa edição transcorreu sem maiores problemas ou incidentes. A notícia boa ficou por conta das matérias publicadas no Jornal Gazeta do Povo, assinadas por um jornalista mais familiarizado com o campo em questão, capaz de produzir textos que buscavam auxiliar o público no processo de conhecimento e compreensão da arte contemporânea. Nicola Matevski produziu dois textos sobre essa edição em que tenta orientar o público leigo e contribuir para uma discussão produtiva acerca da arte. A primeira, publicada no dia da abertura do evento (15/12/2005), e intitulada *Tradição de roupa nova*, procura estimular os leitores a comparecerem ao Salão:

O evento merece atenção não apenas porque é o mais antigo Salão do Brasil, mas por se tratar de uma rara oportunidade para se conhecer a produção de 23 artistas do Brasil e do exterior. A maioria deles veio pessoalmente para o evento e, como nas edições passadas, deverá acompanhar a recepção de suas obras entre o público interessado. Então, não vale dizer “não entendi” e sair afirmando que os desenhos do seu filho também são arte contemporânea. Os artistas estão lá, então é só dar a cara para bater e sair perguntando.

Quem sabe, muitos descobrirão que as obras, por mais esquisitas que pareçam, guardam conceitos e se inserem dentro de um histórico amplo de realizações do artista e das artes visuais.

A segunda, publicada um mês depois, no dia 15 de janeiro de 2006, e intitulada *Inquietações pessoais; 61º Salão Paranaense aponta novos olhares na arte contemporânea*, tenta mostrar ao público leigo que a arte contemporânea faz sentido e tem razões para ser como se apresenta:

Muita gente torce o nariz quando se defronta com uma mostra de arte contemporânea. As peças expostas nem sempre são o que comumente classificamos como arte. Por exemplo, uma parede pintada em bege. Ou uma caixinha cheia de tijolos ao lado do rodapé de uma parede. Pois, essas são algumas das obras que integram o 61º Salão Paranaense, instalado no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, desde o final de dezembro. Gostemos ou não, as obras são (quase sempre) frutos de conceitos bastante precisos, criando variações de significados em relação ao público, ao espaço expositivo, à própria arte, e assim por diante.

O jornalista Nicola Matevski escreveu essa matéria a partir de uma visita feita ao Salão em companhia de Paulo Reis, um dos curadores da mostra. Assim, se ele não era um especialista no assunto, soube buscar as informações junto a quem faz parte do campo, para escrever um texto que fosse além do que o senso comum costuma associar à arte contemporânea.

As inscrições apresentaram-se distribuídas por procedência da seguinte maneira:

Alagoas	01	Paraíba	01
Bahia	06	Paraná	151
Ceará	04	Pernambuco	05
Distrito Federal	13	Rio de Janeiro	40
Goiás	02	Rio Grande do Norte	02
Minas Gerais	17	Rio Grande do Sul	27
Mato Grosso	01	Santa Catarina	18
Mato Grosso do Sul	02	São Paulo	79
Pará	01	Sergipe	01

Fonte: volumes encadernados sobre o Salão Paranaense, disponíveis no Museu de Arte Contemporânea.

Inscreveram-se 370 artistas, dos quais foram selecionados 10; outros dez artistas brasileiros foram convidados, bem como três artistas do Mercosul. Os convidados eram artistas já reconhecidos, o que causou muita polêmica. Na verdade, essa edição foi a primeira a se realizar depois das transformações propostas por Jair Mendes, que sugeriu um salão bienal, ocorrendo sempre no final dos anos ímpares, e estabeleceu este corte nas participações espontâneas, optando por selecionar apenas dez artistas entre os inscritos. Por outro lado, foi eliminada a classificação, e os dez selecionados receberam um *pro-labore* em dinheiro, no valor de R\$ 7.500,00, o que foi muito bem visto pelos artistas.

Entre os selecionados, apenas um artista não tinha formação acadêmica em artes; entre os convidados, quatro tinham formação em Arte, dois em Arquitetura, dois em Filosofia, um em Serviço Social, dois não prestaram informações a respeito e dois não cursaram formação superior.

Os artistas convidados foram Brígida Baltar, do Rio de Janeiro, Cao Guimarães, de Minas Gerais, Efran Almeida e Jared Domício, do Ceará, Egídio Rocci, de São Paulo, Luciano Mariussi, do Paraná, Marga Puntel e Otto Sulzbach, do Rio Grande do Sul e Paulo Bruscky, de Pernambuco. Representando os países do Mercosul, foram convidados Carla Zaccagnini, Eliana Castro e Virginia Corda, da Argentina, e Christian Gómez, do Paraguai.

Para finalizar, vale citar trecho do texto de Fernando Bini, membro do comitê curatorial, escrito especialmente para o catálogo do evento, e que mesmo ali tece uma crítica, demonstrando insatisfação com as mudanças implementadas:

Faz alguns anos que a administração do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, responsável pela organização do Salão Paranaense, tem se mostrado preocupada com o desgaste do modelo dos Salões de arte, tem buscado o diálogo com os artistas e procurado novas soluções. Mas para o artista jovem ele é ainda a única porta de acesso a um reconhecimento, pelo menos oficial, e um modo de se fazer conhecer. Para os artistas com um percurso maior de participação, é que os salões têm se mostrado esclerosados. Este 61º Salão procurou um modelo novo, misto de Salão tradicional e de Exposição, com comissão curatorial (mais dinâmico), mas esta novidade trouxe polêmicas, mesmo antes da sua abertura. Sete jurados escolheram dez artistas no critério de participação espontânea, analisando as propostas de quase quatrocentas inscrições. Se as polêmicas se resolverem e o modelo continuar este, é provável que seja necessário encontrar uma outra proporção para essa relação.

As palavras de Fernando Bini apontam para algo que é perceptível ao longo da história do Salão Paranaense: a necessidade de estar sempre pronto para as transformações. O

Salão, ainda que permanecendo “o mesmo”, pelo menos em essência, esteve sempre se transformando: um ajuste aqui, uma pequena mudança ali, e ele consegue ser o mesmo evento, mas se apresentar reinventado a cada edição. Assim como a arte está sempre em transformação, o Salão está sempre buscando o melhor formato, a melhor maneira de se apresentar para cumprir sua função. É um permanente processo de adaptação, buscando a solução mais adequada às suas funções.

4.9 O SALÃO PARANAENSE DE 2007: VITRINE CONTEMPORÂNEA.

Aberta no dia 6 de dezembro de 2007, a 62ª edição do Salão Paranaense transcorreu sem polêmicas ou incidentes. Seguindo o modelo implementado em 2005, foram selecionados 11 artistas entre os 517 que se inscreveram por participação espontânea, convidados 10 artistas com trabalho reconhecido no Brasil e sete artistas de países do Mercosul. Todos os participantes receberam o prêmio no valor de R\$ 8.000,00, mais as passagens e a hospedagem em Curitiba para participar da abertura do evento e do debate realizado no dia seguinte.

No catálogo, texto de Vera Maria Haj Mussi Augusto, então Secretária de Estado de Cultura, afirma que

a arte moderna hoje se apresenta em tantas linguagens, formas e propostas que é praticamente impossível a tarefa de apontar quem é o melhor. O Salão Paranaense cumpre assim o seu principal papel que é ser uma vitrine de tendências da arte e ao mesmo tempo incentivar a produção artística contemporânea.

Assim, na impossibilidade de afirmar com segurança qual produção é a melhor, o Salão cumpre seu papel ao se converter em espaço de apresentação da arte contemporânea, viabilizando o contato do público com a arte e fomentando o debate e a reflexão sobre a produção artística.

Sobre os critérios para a seleção das obras participantes, Alfi Vivern, então diretor do Museu de Arte Contemporânea, afirma em matéria publicada no Jornal Gazeta do Povo, em 6 de dezembro de 2007, intitulada *O que é arte, afinal?* e assinada por Annalice Del Vecchio:

Contemporaneidade; excelência do trabalho apresentado; coerência entre a proposta apresentada e a trajetória poética do artista; análise do currículo, produção recente e a

não participação na última edição do Salão.

Na mesma matéria, a jornalista comenta a diversidade de produções presentes no MAC:

Uma escultura torta que se integra a arquitetura do museu como se fosse um alicerce. Imagens de outdoors transformadas em pintura. Grafite na parede. Fotografias transformadas em objetos. Obras que revelam a multiplicidade de tendências da arte contemporânea estarão reunidas na 62ª edição do Salão Paranaense, que abre hoje, no Museu de Arte do Paraná – MAC.

Assim, aparece novamente o tema recorrente da expansão dos limites da arte contemporânea; tema que parece incomodar o público em geral, mas que faz parte da constituição do campo em questão.

As 517 inscrições distribuíram-se por Estado, de acordo com o quadro abaixo:

Alagoas	01	Pará	04
Amazonas	01	Paraná	01
Bahia	06	Paraná	198
Ceará	04	Pernambuco	13
Distrito Federal	08	Rio Grande do Norte	06
Espírito Santo	02	Rio Grande do Sul	36
Goiás	07	Rio de Janeiro	46
Mato Grosso	01	Santa Catarina	35
Mato Grosso do Sul	01	São Paulo	122
Minas Gerais	24	Sergipe	01

Fonte: volumes encadernados sobre o Salão Paranaense, disponíveis no Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Na documentação do Museu de Arte Contemporânea, encontramos ainda inscrições de artistas procedentes dos Estados Unidos (2), França (1), Inglaterra (1) e Espanha (1). Se de fato houve essas inscrições, nenhum dos artistas foi selecionado, porque nenhum deles consta no catálogo.

Entre os artistas selecionados, seis tinham formação superior em Arte, dois tinham outra formação (Psicologia e Desenho Industrial), apenas um não tinha formação acadêmica e dois não declararam informações a respeito. Entre os convidados, o panorama é semelhante: quatro tinham formação acadêmica em Arte, um em Arquitetura, três não tinham nenhuma formação acadêmica e dois não prestaram informações a este respeito. Dessa forma, mantém-se a situação anteriormente identificada, de participação crescente

de artistas com formação acadêmica.

O texto de Artur Freitas, um dos integrantes do comitê curatorial dessa edição, apresentado no catálogo do evento, mostra de forma clara a perspectiva dos especialistas sobre a arte contemporânea:

(...) A questão, em suma, não consiste ou não deveria mais consistir em enunciar a cada ato uma “arte” dispersa no “real” – o que aliás é uma redundância lógica e ontológica –, mas sim compreender os diferentes modos com que as formas de arte se relacionam com os sentidos estruturados e portanto codificados da cultura. E isso porque se de um lado a arte, por redundância, é parte do real, e com ele partilha os mesmos atributos físicos, lógicos e éticos, de outro, contudo, e por definição, ela é sempre um desvio da norma, uma alteração das convenções e, por isso mesmo, uma invenção de sentidos, quer dizer, uma exceção às regras da cultura – como certa vez definiu Godard. Entretanto, compreender a arte nesses termos implica em compreender que o “retorno do real” da arte recente é antes uma figura de linguagem que um atributo literal, mas uma figura, convenhamos, desgastada pelos próprios pressupostos, dado que a ficção da literalidade é também ela mesma uma forma de ficção. A arte atual, em resumo, não depende mais exclusivamente da abordagem literalista, nem pressupõe, como condição necessária, o cíclico e eterno retorno da realidade. Antes, ela aceita os ventos da realidade cultural – tal como a linguagem, as práticas e os valores da vida – para só então mover seu absurdo moinho, e com ele devolver ao mundo – na verdade “estornar” – uma realidade alterada e, talvez por isso mesmo, basicamente nova.

Embora em linguagem rebuscada, o texto enfatiza apenas o compromisso, sempre relativo, da arte com o real. Mostrando que não se trata de compromisso explícito nem direto e que, portanto, a arte dialoga com o real mas não é obrigada a fazê-lo. Ou seja, o que está em jogo é, antes, a autonomia da arte em relação a quaisquer outros campos ou aspectos da vida social.

4.10 O SALÃO PARANAENSE DE 2009: A ÚLTIMA EDIÇÃO DO EVENTO

Aberta no dia 29 de outubro de 2009, às 18h30, no Museu de Arte Contemporânea, a 63ª edição do Salão Paranaense contou com 525 inscrições, dentre as quais foram selecionados 21 artistas. Além desses, foram convidados seis artistas nacionais de reconhecida importância, escolhidos pelos membros do comitê curatorial, que se reuniu em Curitiba nos dias 29, 30 e 31 de julho de 2009 para este fim.

Em razão de mudanças na forma de organizar e realizar o evento, as informações relativas às inscrições por estado não estão disponíveis para acesso, embora ao listar os artistas selecionados, a procedência de cada um tenha sido informada.

Os artistas selecionados e convidados receberam o prêmio por participação em dinheiro

no valor de R\$ 8.000,00 e hospedagem e alimentação em Curitiba por cinco dias: quatro para a montagem das obras e um para a participação no Seminário *Análise da Arte Contemporânea*. Somente os artistas convidados receberam passagens para se deslocar de suas cidades de origem para Curitiba.

O texto de Alfi Vivern, então diretor do MAC, escrito especialmente para o catálogo do evento, fala de sua importância e longevidade:

Ao defender, para a divulgação do 63º Salão Paranaense, uma referência histórica à primeira edição do Salão, ocorrida em 1944, quisemos destacar a importância da regularidade de uma instituição de arte num tempo marcado pelo imediatismo das ações, da descontinuidade dos programas ou sua substituição por novas fórmulas que nem sempre alcançam o pretendido.

Manter e atualizar um evento como o Salão Paranaense é um compromisso e um desafio. A arte contemporânea impõe mudanças e o museu tem de se adequar a elas, definindo novos procedimentos, atualizando equipamentos, repensando as formas de documentar e registrar a diversidade de formas de expressão propostas em cada temporada.

É uma oportunidade estimulante, em que todos os esforços são reunidos para que tenhamos a oportunidade de apreciar e questionar a arte do nosso próprio tempo.

Viver novamente esta experiência, através de uma instituição de mais de sessenta anos que continuamente se repensa e se renova, como o Salão Paranaense, é um privilégio que compartilhamos (VIVERN: 2009).

O comitê curatorial foi composto pelos seguintes profissionais: Fabrício Vaz Nunes, Stephanie Dahn Baptista, Marcos Hill, Marília Panitz, Paulo Sergio Duarte, cujos currículos estão no apêndice deste trabalho.

Os artistas selecionados para esta edição foram Alice Shintani, Amália Giacomini, Laerte Ramos e Paulo Almeida, de São Paulo; Ângela Conte, de Jaboticabal, SP; André Hauck e Estevão Machado, de Belo Horizonte; Andrei Thomaz, de Porto Alegre; Beanka Mariz, Leonardo Tepedino e Marcus André, do Rio de Janeiro; Charly Techio, de Ipumirim, Santa Catarina; Cristiano Lenhardt, de Itaara, RS; Fabio Magalhães, de Botuporã, BA; Loise Rodrigues, de Brasília; Milena Travassos, de Recife; Patrícia Osses, de Santiago do Chile; e Cleverson Salvaro, Daniel Chaves, Milla Young e Washington Silvera, de Curitiba.

Os convidados foram Carla Vendrami, de Ponta Grossa, PR, Elder Rocha, de Goiânia, Marcelo Silveira, de Gravatá, PE, Maria Lynch, do Rio de Janeiro, Paulo Vivacqua, de Vitória, ES e o Grupo Poro, de Belo Horizonte.

Em texto escrito por dois dos cinco membros do comitê curatorial - Fabrício Vaz Nunes e Stephanie Dahn Batista - especialmente para o catálogo desta edição, é novamente enfatizada a pluralidade da arte contemporânea. Mais uma vez o que se explicita é a riqueza

da diversidade das produções, o que sinaliza para a já comentada expansão dos limites do campo:

Trabalhos que operam com a forma e com a expressão intuitiva; propostas que discutem problemas artísticos dentro das linguagens clássicas ou que diluem suas fronteiras, assim como outras que estabelecem relações entre o espaço expositivo do museu e o espaço público da rua. Obras de arte oferecidas à observação, à audição e à interação dos visitantes. Estas são algumas das vertentes representadas nesta 63ª edição do Salão Paranaense, configurada a partir de regras diferentes das últimas edições, contando com 21 artistas selecionados a partir de inscrições espontâneas e seis artistas convidados.

Estas condições exigiram do Comitê Curatorial uma postura aberta, selecionando os trabalhos a partir dos critérios de excelência dos cinco críticos de arte integrantes do Comitê, cada um com seu olhar, sua formação e sua experiência no campo artístico. A aparente dificuldade dos critérios de qualidade na arte contemporânea – assim como a subjetividade inerente a estes critérios – ganhou no processo de seleção uma configuração coletiva, gerando fecundas discussões e decisões de surpreendente consenso.

Esta exposição, portanto, não possui uma abordagem curatorial pré-definida, mas parte das próprias propostas dos artistas, incluindo tanto artistas consagrados como novos. Na cenografia que reúne estes trabalhos surge um diálogo espontâneo entre as diferentes poéticas, partindo da pluralidade e da diferença, e construindo inesperadas relações entre as obras e os sujeitos.

Entre os selecionados, 17 tinham formação acadêmica em Arte, três tinham formação em outra área e cinco não forneceram informações a esse respeito. Mesmo considerando os que não informaram se possuem ou não a formação acadêmica, o número de artistas com formação específica em arte é indiscutivelmente significativo, apontando para a confirmação da hipótese norteadora deste trabalho, que afirma a preponderância de artistas com formação acadêmica atuando dentro do campo, aspecto que se acentua com o passar do tempo: quanto mais recente a edição do evento, maior o número de selecionados qualificados academicamente.

Chamamos esta edição de última edição do evento; na verdade, o fizemos porque ela tinha sido a última edição a acontecer, embora tudo indicasse que uma nova edição seria realizada em 2011, já que, após as mudanças, o Salão passou a ocorrer apenas no final dos anos ímpares. No entanto, a informação que obtivemos junto ao MAC, é de que até o presente momento (setembro de 2011), nenhuma providência tenha sido tomada pelos órgãos competentes para que seja realizada uma nova edição do Salão.

5. OS PARTICIPANTES DO SALÃO PARANAENSE

Ao longo deste trabalho, foi muitas vezes repetido que o Salão Paranaense coloca o campo artístico em ação, na medida em que aciona seus integrantes, sejam os artistas partícipes do evento, sejam os críticos convidados para julgar as obras, sejam os jornalistas, que escrevem e publicam matérias sobre o evento. Todos esses indivíduos ocupam posições específicas dentro do campo e se relacionam com ele de maneira diferenciada, de acordo com a posição ocupada.

Sobre os jornalistas, sua atuação já foi comentada a partir dos textos de dois profissionais que se relacionam de maneiras diferentes com o campo: Paulo Polzonoff Jr., trabalhando, na época, no *Jornal do Estado*, tinha uma relação difícil com o campo; seus textos, escritos *de fora*, tinham por objetivo desqualificar a arte contemporânea e os Salões. De outro lado, Nicola Matewski, jornalista do *Jornal Gazeta do Povo*, buscava conhecer melhor o campo para poder escrever sobre ele e sempre tentou utilizar seus escritos como material para a informação do público, escrevendo de maneira didática sobre os Salões, geralmente auxiliado por uma entrevista feita com algum membro do campo.

Dessa forma, a atuação dos jornalistas é um elemento que ajuda a demonstrar o quanto a posição da qual se fala determina o conteúdo dito. Posições diferentes produzem visões de mundo diferentes, o que favorece a produção de opiniões diferentes sobre o mesmo tema. De novo, trata-se da diferença entre estar dentro e estar fora do campo.

Quanto aos artistas e os críticos, essa questão de diferentes pontos de vista é menos recorrente na medida em que encontram-se todos eles dentro campo. Mesmo quando há divergências, e elas são muito frequentes, são divergências que não colocam em questão os pressupostos básicos de sustentação do campo. Assim, pode-se discutir qual artista é melhor, qual obra tem características mais interessantes, mas há um consenso sobre o que é arte, por exemplo. E quando não há, como no caso das lutas entre figurativos e abstracionistas no início dos anos sessenta, é porque se trata de um momento em que a noção de “boa arte” está sendo discutida, e vai prevalecer a visão de mundo de um dos grupos, que passará a decidir os destinos do campo: o outro grupo passará para o lado dos “ultrapassados”.

Ainda que haja disputas permanentes pelas melhores posições dentro do campo, artistas

e críticos costumam estar do mesmo “lado”: para os dois grupos a arte é algo importante e valorizado e todas as ações que favoreçam a produção e o consumo de arte são bem vindas. Os integrantes dos dois grupos costumam ter tido trajetória semelhantes, pelo menos no que diz respeito à formação profissional, visto que cada vez mais, prevalece a posição do artista com formação acadêmica sobre a posição dos autodidatas e artistas de fim de semana. Em geral, os artistas hoje atuantes cursaram uma graduação em arte ou áreas afins (design, comunicação social, arquitetura), e muitos estão cursando ou já cursaram mestrado e (ou) doutorado em arte (poéticas visuais é a nomenclatura mais freqüente atualmente).

Os críticos, por sua vez, como é possível conferir no apêndice deste trabalho, freqüentaram graduação em arte ou áreas afins e pós-graduação em Teoria ou Crítica de Arte, ou mesmo Poéticas Visuais; alguns críticos também são artistas e mantêm uma produção paralela à atividade de crítica.

Alguns artistas, como se verá, recorrem à pós-graduação para viabilizar a carreira docente, como uma estratégia para se manter ligado à arte com um salário garantido, já que viver de arte, no Brasil, parece não ser tarefa fácil.

Assim, fazer parte do campo artístico exige não só um certo *habitus* específico, construído através de uma formação acadêmica também específica, que realiza o processo de conversão (exatamente como para fazer parte do campo literário, médico, religioso, jurídico ou militar)⁵⁴ necessário à adaptação dentro do campo, mas exige também que se recorram a algumas estratégias para a construção da carreira artística, e uma dessas estratégias, no campo artístico local, é a participação nos salões.

Para realizar este trabalho, foram feitas entrevistas com alguns artistas e outros membros do campo, sobre a importância do evento Salão Paranaense. Essas entrevistas nos ajudaram a compreender como os artistas pensam o Salão, no sentido de que elas produziram um discurso sobre o Salão, a partir dos seus integrantes. A partir das entrevistas, é possível conhecer melhor a relação dos artistas com o Salão. Foram entrevistados artistas com

⁵⁴ Celso Castro, antropólogo e pesquisador da Fundação Getúlio Vargas, faz uma interessante descrição do processo de conversão a que são submetidos os militares, em um texto intitulado *Em campo com os militares* (CASTRO e LEIRNER: 2009, pp. 13 – 30). Nele, o autor descreve os ritos de passagem necessários ao processo de conversão e mostra o quanto esse processo distancia os militares do mundo dos “paisanos”, categoria nativa carregada de conotações depreciativas usada na caserna para designar o mundo de fora dos quartéis. De maneiras diferentes, todos os campos realizam esse processo com seus integrantes, o que viabiliza a existência do campo e, por outro lado, dificulta a comunicação e o entendimento entre indivíduos provenientes de campos diferentes.

participações e premiações recentes no evento, como Cleverson Salvaro, Glauco Menta, Juliana Burigo, Larissa Franco, Tony Camargo, e Washington Silvera. Todos foram gentis e concordaram em falar sobre suas carreiras e a participação no Salão.

De maneiras diferentes, todos atestaram a importância do Salão para suas carreiras, sendo a mais sincera e objetiva, Larissa Franco, artista formada pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, com especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea pela mesma instituição e uma estada em Paris, para desenvolver pesquisas na biblioteca do Instituto do Mundo Árabe, cujo acervo possui informações relevantes para seu trabalho, sempre relacionado à escrita e à cultura árabe; Larissa é gravadora reconhecida em Curitiba, com várias exposições individuais e coletivas e uma premiação no Salão; ela deixou claro que o Salão efetivamente abre portas e divulga o trabalho dos artistas, especialmente dos novos, que são postos em contato com curadores e críticos, o que não seria possível de outro modo. Ela disse: “Para mim foi importante, sim. Não só como formação de curriculum, mas para as pessoas terem acesso ao meu trabalho.”(Larissa Franco, entrevista)

E mais adiante, quando falamos sobre as críticas que são feitas hoje ao formato Salão, ela disse:

“Eu acho que ele é necessário. Não apenas para os jovens, mas principalmente para os iniciantes, o Salão coloca o público e os curadores em contato com essa produção, e isso é bom”(idem).

Larissa considera que, para ela, que já é uma artista com trabalho reconhecido, não é mais necessário participar do Salão, inclusive porque acha que esse espaço deve ser deixado para quem está começando. Não que um artista consagrado não possa participar, mas ela acha que esse revezamento que dá chance aos mais jovens também é importante. Então, no seu caso, não há mais interesse em participar.

Os outros artistas, de maneiras diferentes, também atestaram a importância do Salão. Os menos enfáticos foram Tony Camargo e Juliana Burigo, ele formado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná e ela em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, artistas jovens mas já bastante reconhecidos dentro do campo artístico local, que embora já tenham participado mais de uma vez, consideram que talvez não seja tão grande a importância do evento para a consolidação de uma carreira artística. Eles entendem que quando o artista participa do Salão, geralmente ele já está envolvido com outras atividades,

tais como exposições e outros programas de incentivo à produção artística, como o Bolsa Produção⁵⁵, da Fundação Cultural de Curitiba; então, é difícil saber qual evento foi mais determinante para o desenvolvimento da carreira, já que o artista estava envolvido em vários projetos. Ainda assim, reconhecem que o Salão deve contribuir para, pelo menos, divulgar o trabalho do artista, no sentido de colocá-lo em contato com muitas pessoas.

Cleverson Salvaro, jovem artista também formado em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná, alçado praticamente à condição de celebridade em função de sua primeira participação no Salão, reconhece que o Salão abre portas e lança o artista em certa notoriedade, mas esclarece que acha que este processo pode ser negativo, por dar mais importância ao artista do que ao trabalho desenvolvido por ele. No seu caso em particular, ele avalia que a repercussão do Salão foi tão intensa que chegou a constrangê-lo, que ele não estava preparado para tanto, e esperava que as pessoas se interessassem mais por seu trabalho do que por sua pessoa, e não foi isso que aconteceu.

(...) “eu acho que tem um pouco disso, mas de uma maneira negativa; expõe o artista e isso é bom, porque favorece a apreciação do trabalho; mas a maneira negativa porque na verdade se dá muito crédito para isso e se olha pouco para o trabalho em si; se olha mais pro título da coisa e não tanto para o trabalho;” (Cleverson Salvaro, entrevista).

Washington Silvera⁵⁶, selecionado na última edição do Salão, e único do grupo que não concluiu a graduação (em Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Paraná), afirma que participar desse evento é muito bom para a carreira de um artista, em todos os sentidos. Não apenas porque viabiliza a divulgação do trabalho e eventualmente

⁵⁵ Bolsa Produção para Artes Visuais é um programa da Fundação Cultural de Curitiba, por meio do qual selecionam-se artistas que recebem uma quantia em dinheiro para produzir seus trabalhos ao longo de dezoito meses (onze para a pesquisa e sete para a produção), com o compromisso de, ao final do período, realizarem exposições e doarem uma obra à Fundação. No catálogo da edição de 2008, podemos ler em texto de Paulino Viapinana, presidente da FCC: “Doze artistas contemplados. Doze exposições individuais. Este é o resultado da segunda edição do projeto Bolsa Produção, lançado em 2007. Consolida-se, assim, um dos programas da FCC, subsidiado pelo Fundo Municipal de Cultura, voltado exclusivamente à pesquisa e à produção artística em Curitiba. Este é o resultado, também, de uma política pública cultural que valoriza o diálogo e envolve todos os segmentos artísticos na tomada de decisões e aplicações dos recursos públicos. O Bolsa Produção é uma iniciativa inédita, que permite ao artista dedicar-se exclusivamente ao seu trabalho. O mérito não está na obra acabada, mas no processo de produção. A pesquisa, a crítica, a experimentação, a abertura de novas possibilidades e, sobretudo, a liberdade para o fazer, completo.” (FCC, 2008)

⁵⁶ Washington Silvera participou de várias edições do Salão Paranaense, sendo a primeira em 1995, quando não foi selecionado; na edição seguinte (1996) foi selecionado sem ser premiado, o que aconteceu outras vezes; na última edição (2009), foi selecionado e recebeu o pro-labore estabelecido para todos os selecionados (informações contidas na entrevista concedida pelo artista em 12/09/2010).

oferece prêmios em dinheiro, o que também é importante, porque favorece a produção e permite que o artista possa trabalhar mais tempo, com tranquilidade. Para ele, que já participou de várias edições, o Salão funciona também como uma forma de avaliação do trabalho do artista. Submeter o trabalho à avaliação dos críticos, que são especialistas reconhecidos, que trabalham com isso em outros estados e que, portanto, conhecem a produção contemporânea, é uma forma de perceber se o trabalho que se está desenvolvendo faz sentido, se está de acordo com as tendências, se está dialogando com alguém... É uma maneira de se manter atualizado sobre o que se produz no país. E, de outro lado, a participação é um estímulo à produção, já que o prazo da inscrição acaba se transformando numa data limite para concluir o trabalho com que se esteja envolvido:

No começo o Salão abre portas, sim, torna o trabalho do artista mais visível. Mas tem também o prêmio, que eu sempre almejei, eu queria o prêmio em dinheiro, e dessa última vez (2009), consegui. E o Salão é também um bom termômetro, pra avaliar o teu trabalho. Submeter o trabalho à apreciação dos especialistas, é bom pra saber se o que a gente está fazendo faz sentido... se é bom mesmo... Então é como um exercício; eu me exercitava através do Salão, que era anual, e era uma maneira de avaliar a minha produção. Uma forma de renovar a minha produção (Washington Silvera, entrevista).

Glauco Menta, artista plástico formado em Artes Cênicas pela PUC e professor na UNICURITIBA (Centro Universitário Curitiba - antiga Faculdades Curitiba) e na EMBAP, também foi entrevistado, em função do fato de ter participado de várias edições do Salão (e de ter sido premiado) e de ser artista atuante no cenário local, tendo sido consultado pelo jornal Gazeta do Povo, por ocasião das mudanças implementadas no Salão Paranaense. Sobre a importância do Salão, ele diz:

Bom, a primeira vez que eu participei, na verdade essa coisa de Salão, que agora parece estar caindo em desuso, era o grande jeito que você tinha de mostrar a sua cara...

De você aparecer. De ganhar visibilidade. (-Isso era só no Paraná?)

Não, no Brasil inteiro, esse artifício foi usado até a década de 80, 90, por todos os artistas que eu conheço, inclusive aqueles que hoje em dia falam que o Salão é ultrapassado, todos eles se serviram loucamente desse artifício, para ganhar visibilidade para o seu trabalho. E por que o Salão? Porque o Salão era a coisa mais democrática que existia. Qualquer um poderia se inscrever. Então, este é o aspecto que mais me agrada no Salão.

Claro que isso pode favorecer alguns equívocos, como de fato eu vi alguns acontecerem, do cara que faz um trabalho genial, se inscreve e ganha, e depois não faz mais nada, você nunca mais ouve falar no cara... Claro que tem esses golpes de sorte, mas isso não é a regra... Tanto é que eu por exemplo, tanto insisti, até o dia em que eu ganhei meu prêmio no Salão Paranaense (Glauco Menta, entrevista).

Sendo assim, o caráter democrático do modelo Salão é a principal qualidade destacada por Glauco (e por muitos outros agentes dentro do campo). O Salão serve para lançar novos nomes, identificar talentos, dar visibilidade a quem está começando. Por isso, as mudanças implementadas por Jair Mendes em 2004 foram tão criticadas. Porque artista consagrado não precisa participar de Salão. Nesse sentido, alguns artistas convidados, que já tenham o nome consolidado, servem para conferir legitimidade ao evento, mas não devem ser o objetivo do Salão. O Salão é um espaço para a participação dos novos. E isso sempre foi assim, desde o início dos Salões na França. Também lá, eles lançavam novos artistas, apesar de terem uma estrutura muito mais tradicional e conservadora do que os Salões de hoje. Mesmo assim, eles eram um espaço que podia ser aproveitado pelos novos artistas, aqueles que estivessem começando.

Nesse sentido, artistas e críticos se manifestam a favor do modelo Salão, destacando o fato de ele ser acima de tudo uma forma democrática de acesso ao campo artístico, como demonstra o texto de Maria Cecília Araújo Noronha⁵⁷, presente no catálogo da 52ª edição do Salão Paranaense, realizada em 1995:

A sobrevivência dos salões de artes plásticas, apesar das críticas que suscitam e do desaparecimento já de há muito dos grandes salões internacionais, deve-se em especial às dificuldades que, no início das suas carreiras, os nossos artistas encontram para expor as suas obras. A possibilidade de fazê-lo livremente e sem precisar do aval de galeristas, marchands ou instituições oficiais transforma os salões numa das poucas alternativas de ingresso no circuito artístico.

Assim, de acordo com Maria Cecília, a maior virtude do Salão é o fato de abrir as portas do circuito de arte para os jovens. Virtude muitas vezes comentada por diversos atores, ao longo deste trabalho. De fato, o salão ainda representa a possibilidade mais acessível, mesmo para aqueles que ainda não têm nome nem contatos dentro do campo. E, uma vez aceito em um salão, é mais fácil realizar outras ações, como exposições em espaços reconhecidos do circuito.

Mas, por que os artistas já reconhecidos ainda participam do Salão? Segundo a fala de vários entrevistados, a dificuldade em viver de arte, pelo menos no Brasil, ainda é grande. Isso aparece em diversas entrevistas, em momentos diferentes e pode ser uma das razões para a participação dos artistas já reconhecidos.

⁵⁷ Professora de História da Arte na PUC-PR, na EMBAP e em outras instituições de ensino superior. Em 1995 era Diretora do Museu de Arte Contemporânea.

Larissa Franco, artista reconhecida no campo, com várias exposições em seu currículo, a uma certa altura da entrevista comenta o fato de que vende bem o seu trabalho, mas não em Curitiba:

(...) Bom, eu não tenho mercado para comercializar meu trabalho em Curitiba. Eu vendo em São Paulo, aqui ainda é muito restrito. Eu acho que existe um certo preconceito em relação às obras de arte sobre papel. Acho que, tirando o colecionador, o curador, que tem um olhar mais apurado, ainda existe essa dificuldade.(...) Eu vendo mais fora daqui, mas eventualmente também há pessoas que compram meu trabalho aqui. Mas aqui não tem galeria, vendo por contatos (Larissa Franco, entrevista).

A fala de Larissa mostra a dificuldade de comercializar o trabalho artístico em um mercado restrito. Se ela, que já tem o nome consolidado dentro do campo artístico local, reconhece essa dificuldade, é possível imaginar o que acontece aos que estão começando...

Glauco Menta também reconhece essa dificuldade, e também afirma que em Curitiba o mercado é bastante incipiente:

(...) Eu consigo vender meu trabalho em Curitiba, mas vendo pouco; trabalhei muitos anos com uma galeria de São Paulo, a Adriana Penteado, que infelizmente fechou. Eu consegui ter uma venda razoável por lá, porque lá existe mercado para a arte contemporânea. Agora eu estou trabalhando com a Mônica Filgueira, mas é um contato mais recente, eu comecei a trabalhar com ela esse ano, então por enquanto ainda não vi a resposta, mas essas relações, elas são longas mesmo, a resposta demora, mesmo (Glauco Menta, entrevista).

Cleverson Salvaro, apesar do sucesso alcançado por seu trabalho, também reconhece as dificuldades de se construir uma carreira artística:

(...) Eu diria que é possível viver de arte no Brasil, mas que envolve várias dificuldades e muitos desafios. Não existe uma única maneira ou uma única via de obtenção dos recursos para sobreviver. (...) Hoje não é mais como no Romantismo, que fazer arte era pintar um quadro, vender o quadro e o lucro disso ia garantir a sobrevivência (do artista). A arte hoje, envolve várias relações, que vão desde a participação no Salão que tem uma premiação razoável, e te dá ali um valor pra passar algum tempo... Além disso abre portas, surgem mais convites, mais participações em exposições, mesmo que nem todas gerem propriamente lucro em dinheiro, às vezes geram apenas outras participações, mas isso vai te ajudando a construir um caminho... (Cleverson Salvaro, entrevista).

Se a comercialização da arte é difícil em Curitiba, por tratar-se de mercado incipiente, e

se a alternativa que aparece com mais frequência nas entrevistas se refere ao mercado existente em São Paulo, supostamente mais estruturado, deve haver razões para que os artistas não invistam numa carreira artística *em* São Paulo; de algum modo, viver em Curitiba e comercializar seu trabalho em São Paulo parece ser a solução mais atraente para os artistas entrevistados.

Mas palavras de Cleverson apontam para a necessidade de se desenvolver várias atividades para conseguir sobreviver com arte, o que é uma afirmação recorrente. Outros artistas entrevistados, com outras palavras, afirmaram a mesma coisa. Para viver de arte é preciso “se virar” e ser capaz de aproveitar todas as oportunidades. Alguns artistas conseguiram conciliar a arte com outra atividade, para conseguir sobreviver. Foi o caso de Washington Silvera, selecionado várias vezes para o Salão e premiado na última edição, que optou por fazer um curso de gastronomia para conseguir sobreviver. Considerou que, de certa maneira, gastronomia também é uma arte, na medida em que “tem um pouco a ver, tem um pouco de cor, de corte, alguma coisa do ateliê” e hoje sobrevive das duas atividades:

(...) É, eu fiz um nome como artista; mas não dá pra viver só disso. O que os meus colegas, artistas, contemporâneos a mim fizeram: fizeram carreira acadêmica; viraram professores. Mas para mim, a arte é uma coisa de ateliê, é ali que as coisas funcionam. O que me deixa feliz é a produção das obras, até a hora da exposição (Washington Silvera, entrevista).

E, mais adiante:

(...) Porque o que eu descobri é que em geral, as pessoas que trabalham só com arte, elas já têm dinheiro de família, são pessoas que têm algum dinheiro, então, podem se dedicar... Mas o que acontece é que eu também não facilitei as coisas... Porque nem na arte nem na gastronomia eu produzo algo assim, vendável, ou popular... A cozinha de que eu gosto é elaborada e a arte que eu produzo é mais conceitual. Eu não vou levar meu trabalho na Feirinha e falar: ‘olha, gente, ‘to’ vendendo aqui, a tanto’... Não, nunca fiz isso e não vou fazer. Eu nunca fiz obras assim que são, como é que se diz, comerciais... Sempre são conceituais, muito bem pensadas, sabe? (idem).

Washington Silvera nos revela pelo menos dois aspectos da carreira artística: primeiro, a dificuldade de sobreviver só com arte, o que já havia aparecido nos depoimentos anteriores, e a informação, que já apareceu em outros momentos do trabalho, sobre a relação conflituosa entre vender bem e ser considerado comercial, e fazer um trabalho super

reconhecido por seu pares, mas muito pouco vendável. No caso de um artista com poucos recursos financeiros, essa cultura da valorização do que não vende tem consequências desastrosas.

Mas o depoimento do artista também aponta para um terceiro elemento: a construção da carreira acadêmica como estratégia de sobrevivência dentro do campo. Muitos artistas recorrem a essa estratégia, já que ela traz algumas vantagens: mantém o artista inserido no campo, dedicando-se a atividades muito próximas, na verdade complementares. A atividade docente reforça a atividade de produção artística, na medida em que torna a produção artística mais conhecida, e atividade artística legitima a atividade docente, já que só pode ensinar a fazer que também faz. Além disso, a atividade docente, especialmente nas instituições públicas de ensino superior, conferem segurança e estabilidade ao artista através de um salário garantido.

O depoimento de Ligia Paulin, artista formada pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e docente na mesma instituição, com ampla produção artística e mestrado concluído em Poéticas Visuais, corrobora as afirmações feitas até aqui:

(...) Porque na verdade é muito difícil viver só da produção artística... Então, em 93 eu fiz o Concurso e comecei a lecionar aqui (na EMBAP). E eu acho bom, porque não é só garantir o pão, mas o contato com os alunos também dá reativada nas turbinas, você se obriga a estar sempre atualizada... Mas claro que, na juventude, eu tinha uma expectativa mais artística, de ser artista mesmo; mas, olhando pra trás agora, eu acho que eu gosto do caminho em que eu desemboquei. Frustrou aquela expectativa da juventude, de ser uma artista, mas supriu o meu entendimento de ser uma profissional atuante em arte, bem posicionada perante os meus pares, eu sinto assim que eu tenho um nome, que eu sou respeitada, que eu transito bem, entre os artistas, no circuito de arte da cidade, e isso me dá uma grande satisfação (Ligia B. Nocera Paulin, entrevista).

As afirmações de Ligia Paulin, se por um lado apontam para a dificuldade de construção da carreira artística, por outro, mostram outras possibilidades de sobrevivência para quem optou por trabalhar com arte.

A qualificação acadêmica aparece nos currículos de vários artistas participantes, e essa presença é mais sentida quanto mais se avança no tempo. Se nas primeiras edições do Salão apareciam muitos artistas autodidatas, essa categoria vai dando lugar aos artistas com formação acadêmica com o passar do tempo. Nas últimas edições a presença dos artistas graduados em arte é cada vez maior, deixando cada vez menos espaço para os autodidatas e artistas de fim de semana.

Como foi exposto no início do terceiro capítulo, a docência em arte se institucionalizou

a partir da LDB 5.692/71, que tornou obrigatório o ensino de arte na Educação Básica. A partir de então, muitos jovens buscaram os cursos de Licenciatura em Arte e converteram-se em professores de arte nos diversos níveis de ensino. Neste trabalho, especificamente, estão sendo tratados os artistas que conciliam a produção artística com a docência no ensino superior, mas isto não é, absolutamente, uma regra. Há muitos casos de artistas que lecionam nos outros níveis de ensino, mas eles não serão tratados aqui.

No que diz respeito aos jurados, a exigência de qualificação é ainda maior. Como pode ser verificado no apêndice, onde constam os currículos dos integrantes das comissões julgadoras das edições pesquisadas, a especialização é a regra. Para julgar as obras de arte, o conhecimento aprofundado das regras e normas que regem o campo é indispensável. Trata-se, efetivamente, do espaço dedicado aos convertidos e iniciados, lugar onde não seria possível a “sobrevivência” de um leigo.

A partir da edição nº 37, realizada em 1980, foram sempre considerados os currículos dos membros da comissão julgadora, que estão todos listados no apêndice. Uma rápida passada de olhos por ele nos permite identificar a presença majoritária da qualificação acadêmica. Mesmo quando o crítico em questão é também artista, ou seja, mantém a produção artística como atividade paralela à de crítico, a qualificação acadêmica se faz presente. A exceção fica por conta de artistas muito renomados, com um trabalho já muito reconhecido e uma carreira consolidada, como pode ser o caso de Arcângelo Ianelli, que participou da edição de 1990 do Salão Paranaense. Nos outros casos a qualificação está sempre presente. E quanto mais se avança no tempo ou seja, quanto mais recente a edição analisada, mais a qualificação se faz presente no currículo dos críticos, o que os torna, indiscutivelmente, especialistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: o Salão Paranaense e o campo artístico de Curitiba

Os princípios regentes do Salão Paranaense são a democratização do debate, a continuidade dinâmica da ação dos museus e a orientação política sobre alguns pontos controversos, como a pertinência do modelo dos salões na circulação estratégica da arte em termos adequados às relações entre arte e sociedade.

Entre os pontos de discussão está o modo de continuar a sua realização.

A avaliação altamente positiva do seu papel histórico conduz ao posicionamento dominante de que ele deve ter continuidade sob novos prismas de desempenho.

O século XXI solicita políticas públicas democráticas para as artes como condição necessária à caminhada na direção da cidadania cultural plena. (...) (Paulo Viapiana)⁵⁸

Os salões de arte têm uma longa história que começou na França, no século XVIII. Durante mais de um século, em Paris, eles movimentaram a vida cultural da cidade, apresentando novos artistas e favorecendo a discussão sobre arte. Mesmo quando os artistas manifestavam-se contra o Salão Oficial, era realizando outros salões que eles demonstravam seu descontentamento. Dessa forma, durante um longo período que chegou à Primeira Guerra Mundial, os salões foram uma atração importante no universo da arte, na França. Trazidos para o Brasil no século XIX, por iniciativa de Debret, os salões começaram a acontecer no Rio de Janeiro, como exposições dos trabalhos dos alunos da Academia Imperial de Belas Artes, da qual o artista era professor.

As Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes (depois Salão Nacional de Belas Artes), foram durante muito tempo o grande acontecimento do mundo da arte, no Brasil. Pelo menos até a realização da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, o Salão Nacional reinou absoluto, desempenhando papel análogo ao Salão de Paris, no sentido de lançar nomes, favorecer discussões sobre tendências e mais do isso, impor as novas tendências da arte. Assim, os embates entre conservadores e modernos estiveram presentes em ambas as versões do Salão. Lá, como aqui, as polêmicas alimentavam a existência do evento.

Em Curitiba, o Salão nasceu em um momento especialmente rico da vida cultural da cidade. Os anos quarenta, como já foi afirmado, foram um período em que a cidade se desenvolvia e se transformava rapidamente, vendo surgirem diversas iniciativas em várias áreas, mas especialmente a vida cultural da cidade passava por transformações.

⁵⁸ Secretário de Estado da Cultura, no catálogo da mostra *Desejo de Salão*, aberta no MON, entre 20/12/2011 e 18/03/2012.

Associações e agremiações literárias, musicais e artísticas proliferavam, realizando concertos, palestras e exposições artísticas; revistas culturais de divulgação de literatura e poesia circulavam amplamente pela cidade; intelectuais se reuniam e formavam grupos de estudos de variados temas.

Foi nesse contexto que o Salão Paranaense de Belas Artes nasceu. Anteriormente, nos anos trinta, a Sociedade dos Artistas Paranaenses realizou três edições de Salão de Arte, mas não foi um evento oficial, e talvez por isso mesmo, teve uma vida bastante curta. Ainda assim, os salões da SAP foram o embrião de uma iniciativa que viria se concretizar plenamente mais tarde, nos anos quarenta. Aí, sim, o Salão ganhou caráter oficial, já que teve o aval do Estado, que o criou por Decreto.

Tornando-se oficial, o Salão teve vida longa e ininterrupta: somente em 1945 não aconteceu, segundo os estudiosos do assunto, provavelmente por causa da instabilidade provocada pela Segunda Guerra Mundial.

Inicialmente local, a abrangência do Salão Paranaense vai se expandindo ao longo dos anos, começando a atrair artistas de outros estados brasileiros. A partir de 1950, os organizadores percebem na presença de críticos e artistas de fora o papel de legitimadores do evento, capazes de atrair mais artistas e de conferir boa reputação ao salão.

Durante os cinquenta anos subseqüentes, as edições ocorreram anualmente, sempre no final do ano, e apresentaram-se de forma bastante variada, como foi visto nos capítulos anteriores. Houve edições muito polêmicas e outras muito tranqüilas; edições em que foram apresentados trabalhos interessantes e criativos e outras em que a qualidade dos trabalhos foi questionada.

Tivemos edições com um número maior de inscritos por participação espontânea, provavelmente em decorrência de uma premiação mais atraente, e anos em que o número de inscrições foi menor. Edições mais visitadas e outras em que a presença do público foi menos significativa.

Edições com muita polêmica, com as discussões chegando às páginas dos jornais locais, e outras em que pouco se falou do evento.

Durante esses anos, o Salão ocorreu sem interrupções até 2004, quando passou a ser bienal. Junto com a mudança de periodicidade, vieram algumas mudanças no formato, que passou a remunerar todos os selecionados, ao invés de premiar apenas alguns. Também a

escolha dos participantes sofreu algumas mudanças, passando a contemplar um número menor de artistas.

As mudanças geraram muita polêmica, ganharam as páginas dos jornais e fizeram com que muitos dos integrantes do campo se manifestassem, a favor ou contra elas. Alguns acharam que as mudanças colocavam o Salão Paranaense em sintonia com o resto do mundo, na medida em que o igualava a eventos artísticos que acontecem em outros países e outros acharam que com as mudanças, um aspecto fundamental do evento se perdia: com a redução do número de selecionados entre os participantes por inscrições espontâneas, reduzia-se o espaço para os artistas jovens e desconhecidos. Esse é um aspecto do evento destacado recorrentemente pelos entrevistados, sejam eles artistas, curadores, organizadores ou críticos. Também autores que se debruçaram sobre a história dos salões, como as autoras cujas obras foram consultadas para a produção deste trabalho destacaram o caráter (dito) democrático dos salões, na medida em que eles são o espaço em que é permitido começar, mesmo que ainda não se tenha um nome consolidado dentro do campo, nem se tenham boas relações sociais, nem tampouco um currículo. Neste sentido, reduzir o número de selecionados entre as inscrições espontâneas, pode favorecer a exposição das obras, que em menor número, podem ser melhor expostas; pode até permitir que se selecionem melhor as obras, o que pode contribuir para melhorar a qualidade do evento, mas indiscutivelmente, reduz o acesso dos iniciantes ao campo.

Por isso, esse aspecto das transformações do Salão foi duramente criticado. Ainda assim, a mudança se consolidou e as últimas edições tiveram o número de selecionados reduzido, ficando, em geral, entre os 10 e os 20 selecionados por edição. Por outro lado, o fato de todos os selecionados receberem um valor em dinheiro, foi muito elogiado, principalmente pelos artistas, que viram aí uma possibilidade de remuneração para o seu trabalho, ainda que acessível a um número restrito de indivíduos.

Em algumas edições foi possível identificar o currículo dos artistas participantes, o que permitiu o conhecimento sobre a formação de cada um. O acesso a essa informação nos permitiu perceber a importância que a qualificação acadêmica vem ganhando nas últimas décadas, praticamente tirando da disputa os artistas sem qualificação ou seja, os autodidatas e os artistas de fim de semana. Essa constatação aponta evidentemente, para o processo de autonomização do campo artístico, processo que está relacionado à crescente especialização

de todos os campos da sociedade contemporânea, e que exige dos indivíduos uma especialização cada vez maior. Assim, mesmo em um campo em que o senso comum não relaciona o aprendizado técnico à capacidade produtiva (por isso se ouvem afirmações como “meu filho de seis anos também sabe fazer isso”), a exigência de formação acadêmica se faz sentir de forma cada vez mais intensa.

No que diz respeito aos membros das comissões julgadoras do Salão, a exigência de formação específica sempre esteve presente. Desde as primeiras edições, compuseram as comissões artistas reconhecidos e críticos com formação indiscutível. É bom lembrar, no entanto, que durante as primeiras edições do Salão Paranaense ainda não havia cursos de graduação e pós-graduação em arte, teoria da arte ou crítica de arte, como existe hoje, o que faz com que em geral, os primeiros críticos que participaram das comissões, fossem jornalistas ou simplesmente intelectuais com reconhecida atuação na área. A formação específica na área de arte passou a ser exigida na mesma medida em que os cursos de graduação e pós-graduação na área de arte começaram a se institucionalizar pelo País.

Ao longo desses anos, muitos outros salões aconteceram pelo Brasil. Foi possível identificar alguns, que ainda existem em Belo Horizonte, Salvador, Recife e Ribeirão Preto. Todos mais recentes que o Paranaense, lutam para se manter em funcionamento e buscam permanentemente a renovação e a mudança, para acompanharem as transformações na arte. Em comum com o Paranaense, todos têm o fato de serem oficiais, mantidos pelo estado, o que, se em alguns momentos contribuiu para fragilizá-los, na maior parte do tempo, garantiu o seu funcionamento.

O olhar sobre o Salão Paranaense foi um caminho para compreender melhor o funcionamento do campo artístico. Através do conhecimento do que se passa no Salão, cada vez que ele se realiza, buscávamos conhecer melhor o campo artístico. A análise das diversas edições do Salão nos permitiu esse acesso ao campo em questão. Assim, quando nos debruçamos sobre uma polêmica envolvendo dois críticos de arte, participantes do Salão, pudemos perceber as relações que se estabelecem dentro do campo e a forma como os agentes acionam (ou não) essas relações. A maneira como os diferentes agentes se comportam, visando alcançar a notoriedade, ou desmoralizar seu oponente, nos deram pistas sobre o campo em ação. Dessa forma, as polêmicas e disputas de que tentamos nos aproximar, nos mostraram o campo funcionando. O artista que arrancou seu quadro da

parede em que estava exposto e rasgou a Menção Honrosa que havia recebido, para protestar contra a incompetência de um júri incapaz de julgar as obras sintonizadas com uma produção supostamente moderna, mostrou como os grupos se opõem dentro do campo e como fazem valer seus pontos de vista (às vezes de maneira bem violenta) para alcançar os objetivos que julgam ser os mais importantes naquele momento. Anos depois, o mesmo artista fez duras críticas ao que considerou radicalismo da arte moderna, alterando sua posição dentro do campo e se alinhando com o grupo outrora antagônico.

Não foi, em nenhum momento, o propósito deste trabalho, considerar quem tinha razão, quem estava certo, ou quem era melhor. O tempo todo, a intenção era compreender essas tomadas de posição como um jogo que se joga dentro do campo, em que as posições são mais ou menos recorrentes e fazem parte da organização “estrutural” do campo. E que os agentes se alternam nessas posições, tentando fazer valer suas opiniões, seus julgamentos e consequentemente seu trabalho, num esforço para ocupar as melhores posições, o que só é possível quando conseguem obter prestígio e credibilidade junto aos outros integrantes do campo.

Acima de tudo, a intenção foi compreender como um determinado discurso sobre arte, ou antes, como um discurso sobre um *determinado tipo de arte* – a arte erudita e contemporânea – entendida pelos integrantes do campo como *a arte*, pode garantir a coesão e o funcionamento do campo. Apesar das polêmicas e das disputas permanentes dentro do campo, há um consenso sobre a “boa” arte (a *illusio* do campo), que em nenhum momento é posto em questão pelos seus integrantes.

Como a edição de 2000 mostrou, esse discurso só é posto em questão por quem não o domina, como foi o caso do jornalista que escreveu as matérias publicadas sobre aquela edição do evento.

E é esse discurso que, se por um lado, estrutura o campo, por outro, gera toda a infinita série de malentendidos entre convertidos e não convertidos, que encontramos frequentemente nas páginas dos jornais e das revistas não especializadas (e portanto não restritas ao campo) que se propõem a falar de arte.

A pesquisa mostrou que sem dominar pelo menos parte desse discurso, ou ao menos compreender que se trata de um discurso restrito ao campo, não é possível transitar pelo campo artístico sem ser tomado pela perplexidade em alguns momentos. Em outras

palavras, mostrou que como qualquer outro campo, o artístico tem regras e normas que só fazem sentido para seus integrantes, o que faz com que os não iniciados se sintam excluídos dele, incapazes de compreender sua lógica.

Mantido pelo Estado, o que está evidentemente relacionado à sua longevidade, o Salão Paranaense (assim como outros Salões oficiais que ocorrem no Brasil) vem tendo seus princípios discutidos, o que talvez favoreça uma reestruturação, como bem sinalizou o Secretário de Estado de Cultura, Paulo Viapiana. É provável, portanto, que edições como as que foram analisadas aqui, não aconteçam mais. Ainda assim, o Salão Paranaense, até o presente momento, tem tido um papel importante no funcionamento do campo artístico local, mobilizando-o intensamente a cada vez que acontece

APÊNDICE

Reprodução dos currículos dos membros das diversas edições do Salão, em ordem cronológica, de acordo com as informações veiculadas pelos catálogos do evento.

37ª edição, realizada em 1980:

Adalice Araújo – Ponta Grossa – PR. Formada em Pintura na EMBAP, Licenciatura em Desenho na PUC/PR. Curso de Xilogravura na Escola Nacional de Belas Artes RJ e de gravura em metal no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Especialização em Pintura e História da Arte na Academia de Belas Artes de Roma. Professora de História da Arte Na Embap e na UFPR. Docente livre em História da Arte por concurso realizado na UFPR. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte e da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Redatora de Artes Visuais do Jornal Gazeta do Povo. Autora de artigos especializados em crítica de artes visuais. Autora de Arte Paranaense Moderna e Contemporânea, tese ao concurso de Docência Livre da Universidade Federal do Paraná e de Mito e magia na Arte Catarinense, tese para o concurso de Professor Titular na UFPR. Membro do júri de diversos salões oficiais do País.

Fábio Magalhães – São Paulo, SP. Desenhista e crítico de arte, com cursos de História da Arte na FAAP-SP, com W. Pfeiffer no MASP e no Instituto de Arqueologia de Paris, onde participou do movimento internacional de artistas plásticos “Phases” em 1964. Diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo desde 1979. Professor titular de História da Arte e Linguagem Visual na FAU-PUC de Campinas; professor adjunto de História da Arquitetura na FAU-Mackenzie/SP; colaborador de Artes Visuais no jornal Folha de S. Paulo; membro do conselho de Arte do MAM/SP. Individuais na Galeria Seta-SP (66, 76,77, 79) e Galeria da Fundação Cultural do Distrito Federal – Brasília (79). Coletivas mais importantes: 1ª e 2ª Jovem Desenho Nacional-MAC/SP (63,65). Proposta 65 na Fundação Álvares Penteado-SP (65), Panorama da Arte Atual Brasileira – Desenho e Gravura-MAM/SP (77), 2ª Mostra do Desenho Brasileiro- Curitiba (79).

Geraldo Edson de Andrade – Natal, RN. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, na qual ocupa o cargo de Tesoureiro. Relações Públicas, jornalista e contista, estudou letras clássicas no Rio de Janeiro, onde reside desde 1954. Publicou “Aspectos da Pintura Brasileira” (1975), “Aspectos da Tapeçaria Brasileira” (1977) e 1979), “Pintura e Poesias Brasileiras” (Reynaldo Fonseca e João Cabral de Melo Neto), além do volume de contos

“Dona de Pensão” (1979). Crítico de Arte da Revista “Isto É”, tem publicado trabalhos em jornais e revista julgadora do II Salão Nacional de Artes Plásticas, II e III Salão Carioca de Arte e do Panorama da Arte Atual Brasileira-Escultura-MAM/SP, 1978, dentre outros. Entre 1978 e 1979 integrou o Conselho de Arte e Cultura da Bienal Internacional de São Paulo, do qual foi Presidente e Vice-Presidente.

Ivo Velame – Piassu, ES. Professor de Teoria e História da Arte da EBA/UFBA. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Internacional de Críticos de Arte. Criador e Coordenador dos Salões: “Nordestino Universitário de Artes plásticas” Plásticas” e “Salão Universitário Baiano de Artes Visuais”. Participou de Comissões julgadoras nos Estados da Bahia, Espírito Santo, Paraíba, Sergipe e São Paulo. Possui artigos publicados na imprensa baiana sobre artes visuais e é responsável por emitir opiniões críticas em catálogos de exposições de significativos artistas baianos dos anos 70. Palestras e conferências na Bahia e em outros Estados. Participou ativamente da vida artístico-cultural de Salvador na qualidade de incentivador da nova geração de artistas e promotor de exposições. Em 1979, a convite do governo americano, observou a arte contemporânea nos Estados Unidos, com mesa-redonda no Pratt Insitut, Brooklin – NY e entrevistas para A Voz da América. Em 1955, diplomou-se em História na Universidade Federal do Paraná. Foi Diretor da Escola de Belas Artes, Salvador, entre 1975 e 1980.

Marcio Sampaio – Santa Maria do Itabira, MG. Crítico de arte, pintor e escritor, Professor na Escola de Belas Artes da UFMG e Coordenador de Artes Plásticas na Fundação Clovis salgado em Belo Horizonte. Autor de vários livros de poesia, ficção e ensaios sobre arte, entre os quais “A Paisagem Mineira” (1977). Desde 1965, publica artigos sobre artes plásticas na imprensa brasileira, especialmente no Suplemento Literário do “Minas Gerais”. Coordenador do Mueseum de Arte Moderna de Belo Horizonte (1968/1971) e do Palácio das Artes (desde 1972). Participou de júris de salões de Belo Horizonte, Rio, São Paulo, Campinas, Recife e Goiânia. Viajou pelo País para selecionar obras para a Bienal Nacional (1974). Participou em 1980 do Encontro Nacional dos Críticos de Arte em Curitiba e da Reunião de Consulta de Críticos Latino-Americanos na Bienal de São Paulo. Tem participado de exposições coletivas, destacando-se: “Três Aspectos do Desenho Brasileiro Contemporâneo” (AL), “Arte/Agora II: Visão Terra” (MAM/RJ) e “Figuração Referencial” (MAM/BH).

Participou de alguns Salões e da Bienal de São Paulo (1967). Exposições individuais em Belo Horizonte e em várias cidades mineiras, no Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT–Cuiabá e na Galeria Ipanema-Rio. Entre as premiações recebidas, destaca-se o Grande Prêmio do Salão Global de Belo Horizonte (1975).

42ª edição, realizada em 1985:

Adalice Araújo - Currículo apresentado em edição anterior.

João Osório Brzezinski – (eleito pelos artistas inscritos) – Castro, PR. Artista plástico, exerce o magistério na EMBAP e no Curso Dom Bosco. É professor de Desenho Industrial e Comunicação Visual da UFPR. Participou de certames nacionais, entre os quais a Bienal da Bahia (1966), Bienal de São Paulo (1965 e 1967), Panorama de Arte Atual Brasileira/MAM-SP (1968,1969 e 1970), Sala Especial de Desenho da Pré-Bienal de São Paulo (1972) e Mostra do Desenho Brasileiro (1979, 1980, 1981 e 1983). Prêmios no Salão Paranaense: Melhor Desenhista do Paraná (1962), Medalha de ouro (1963) e Prêmio Aquisição (1965); Prêmios no Salão Cidade de Porto Alegre (1962) e no Salão de Minas Gerais (1964), Grande

Medalha de Bronze no Salão de Arte Contemporânea de Campinas (1967), Prêmio na Jovem Arte Contemporânea, MAC/USP (1968), Prêmio Aquisição na 1ª Mostra do Desenho Brasileiro (1979). Mostra individuais no Paraná e coletivas no país.

Olívio Tavares de Araújo (convidado pela comissão organizadora) – Belo Horizonte, MG. Cineasta e crítico de arte, membro da ABCA, Ex-membro da Comissão de Artes Plásticas da Secretaria de Cultura/SP, do Conselho de Arte e Cultura da Bienal de São Paulo. Comissário do Brasil na Bienal de Veneza em 1976, ex-crítico de arte da Revista "Isto É". Autor de livros sobre arte, ensaios, textos de apresentação e artigos especializados na imprensa nacional. Professor de História da Arte, História da Música em Belo Horizonte e Brasília. Produção, roteiro, montagem e direção de filmes e vídeo-tapes de ficção e documentários (alguns premiados) retratando, entre outros, Volpi, Farnese, Siron, Baravelli, Tomie Ohtake.

Paulo Herkenhoff (convidado pela comissão organizadora) – não consta a cidade natal. Bacharel em Direito pela Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro e Mestre em Direito Comparado pela Universidade de Nova York. Artista plástico e crítico de arte. Diretor do

Instituto Nacional de Artes Plásticas/Funarte/Ministério da Cultura desde maio de 1983. Presidente do I Encontro Nacional de Artista Plásticos Profissionais (1979), Vice-Presidente da Associação Brasileira de Artista Plásticos Profissionais do Rio de Janeiro (1980/1982). Tem participado de certames nacionais de artes plásticas.

Ronald Simon – (eleito pelos artistas inscritos) Recife, 1947. Licenciatura em Desenho e Plástica pela Faculdade de B. A. de São Paulo. Pintor, autor de textos sobre Arte, exerce a chefia do Serviço de Programação de Artes Plásticas do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Participou de dezenas de mostras coletivas em várias capitais brasileiras e de nove certames artísticos brasileiros entre os quais o 3 Salão Nacional de Artes Plásticas, RJ (1980) e Salão Paranaense (78,79,80, 82), fez parte de comissões julgadoras no Paraná e em outros estados.

Realizou exposições individuais na Galeria do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, Curitiba (80), Galeria do Teatro Lira Paulistana, São Paulo (80), Galeria da Aliança francesa, São Paulo (81), Sede da Fundação Cultural de Curitiba (82) e Caixa da Criação, Curitiba (84).

47ª edição, realizada em 1990

Aline Figueiredo - Corumbá – MS, 1946. Animadora e crítica de arte. Formada em Direito. Organizou a primeira exposição de artistas matogrossenses em Campo Grande, onde fundou e dirigiu a Associação Matogrossense de Artes (AMA). Foi responsável pela coluna de artes plásticas do Diário da Serra. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Juntamente com Humberto Espíndola elaborou o projeto para a criação do Museu de Arte e Cultura Popular, exercendo desde a sua fundação a chefia da Divisão de Artes Visuais. Atua também na Fundação Cultural de MT. Participou de comissões organizadoras de importantes mostras de arte. Integrou o júri do Panorama de Arte Atual Brasileira no MAM/SP. Autora do livro Artes Plásticas no Centro-Oeste.

Arcângelo Ianelli – São Paulo – SP, 1922. Figurativo durante 20 anos, passou lentamente por diferentes fases, evoluindo para o abstracionismo. De 1965 a 1967 viajou pela Europa, usufruindo o Prêmio de Viagem, obtido no Salão Nacional. Tem participado ativamente do movimento artístico brasileiro e latino-americano, como expositor, membro de júri, conselhos de museus e como membro da comissão nacional de artes plásticas. Participou de

10 edições da Bienal de São Paulo, sendo que em cinco delas como artista convidado, participou também de várias bienais internacionais: 2ª Bienal de Coltejer – Colômbia (artista convidado); 1ª Bienal Ibero-Americana de Pintura, México; 1ª Bienal Latino-Americana, Caracas, Venezuela (artista convidado); 4ª Bienal de Medellín, Colômbia (artista convidado); 2ª Bienal Internacional de Pintura de Cuencas, Equador; 3ª Bienal Internacional de Pintura de Cuencas, Equador (Sala Especial –Retrospectiva). Possui obras nos principais museus do Brasil e em vários museus do exterior. Realizou individuais no país e no exterior e é um dos mais premiados artistas brasileiros. A importância da obra de Ianelli para a história da arte lhe valeu numerosa documentação específica em livros e vídeos.

Fernando Bini – Rio das Antas – SC, 1946. Curso de Pintura na Embap. Licenciatura em Desenho e História da Arte pela PUC/PR. Especialização em Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mestre pela PUC/PR com a tese: Semiótica da Arte; a propósito de uma semiótica da Pintura. Cursos: Teoria da Informação; Gravura; Cenografia; Fotografia; Cinema; Recursos Áudio-Visuais; Aspectos Teóricos e Metodológicos do Desenho Industrial de Produtos e sua relação com o usuário. Participação em Congressos: Semiótica do Icônico (trabalho apresentado no I Congresso Brasileiro de Semiótica, realizado em Curitiba); Posição da Semiótica do Pictórico (trabalho apresentado no Simpósio Processos Semióticos e Produção de Cultura – 36 Reunião Anual da SBPC). Participação em salões de arte e exposições coletivas. Exposição individual no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (1975). Membro do júri em salões de arte e mostras de cinema. Premiações: Gravura (Embap, 1969); 2 prêmio no 27 Salão Paranaense de Belas Artes (1970); Melhor artista VI Salão UGC., (1970); 3 Prêmio Salão de Outubro (1970); Melhor Filme Didático – VI Mostra Nacional do Filme Super 8 (1977). Trabalhos publicados: O Corpo Humano, medida do espaço e das coisas; Pré-história Paranaense (esboço para uma pré-história da arte paranaense); Ergonomia, Aspectos estéticos da obra de arte; O Paraná tradicional.

52ª edição, realizada em 1995

Aginaldo Farias – Itajubá – MG, 1955. Curador Adjunto da Fundação Bienal de São Paulo e Professor de História da Arte e da Arquitetura do Curso de Arquitetura e Urbanismo da

Escola de Engenharia de São Carlos/USP. Foi curador de Cinema da XVI e XVII edições da Bienal Internacional de São Paulo e sócio fundador da Editora Iluminuras. Apresentou dissertação de mestrado sobre a obra do arquiteto Gregori Warchavchik, na Unicamp, e é doutorando pela FAU/USP, onde desenvolve tese sobre a produção escultórica de Carlos Fajardo e Waltércio Caldas. Publicou em novembro de 1994, pela editora Celeste de Madrid, um livro sobre a obra do arquiteto Ruy Ohtake. Desde 1987 vem se dedicando à crítica de arte e à curadoria de exposições, tendo atuado como Diretor de Exposições Temporárias do MAC/USP (1990/1992) e como assessor de Artes Plásticas da Secretaria de Estado de Cultura (1993/1994), durante a gestão de Ricardo Ohtake. Foi subcurador e autor do texto do catálogo da Bienal Brasil Século XX, segmento anos 80/90, e curador da retrospectiva dedicada a Nelson Leirner (Prêmio APCA 1994). Como Curador-Adjunto da FBSP foi corresponsável pela seleção de artistas para a Bienal de Johannesburgo e responsável pela montagem da exposição dos artistas brasileiros tanto em Johannesburgo quanto na Bienal de Veneza.

Arcângelo Ianelli – São Paulo – SP, 1922. Figurativo durante 20 anos, passou lentamente por diferentes fases, evoluindo para o abstracionismo. De 1965 a 1967 viajou pela Europa, usufruindo o Prêmio de Viagem, obtido no Salão Nacional. Tem participado ativamente do movimento artístico brasileiro e latino-americano, como expositor, membro de júri, conselhos de museus e como membro da comissão nacional de artes plásticas. Participou de 10 edições da Bienal de São Paulo, sendo que em cinco delas como artista convidado, participou também de várias bienais internacionais: 2ª Bienal de Coltejer – Colômbia (artista convidado); 1ª Bienal Ibero-Americana de Pintura, México; 1ª Bienal Latino-Americana, Caracas, Venezuela (artista convidado); 4ª Bienal de Medellín, Colômbia (artista convidado); 2ª Bienal Internacional de Pintura de Cuencas, Equador; 3ª Bienal Internacional de Pintura de Cuencas, Equador (Sala Especial – Retr exterior. Realizou individuais no país e no exterior e é um dos mais premiados artistas brasileiros. A importância da obra de Ianelli para a história da arte lhe valeu numerosa documentação específica em livros e vídeos.

Edílson Viriato – Paraíso do Norte, PR – 1966. Com formação artística no Atelier Marize Canabrava (Paraíso do Norte/1980) e Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Curitiba/1985-1988). Atuou como júri em diversos salões e participou, entre outros:

edições 43, 44, 46 e 47 do Salão Paranaense, realizadas, respectivamente, em 1986/87/89/90; XXI Bienal Internacional de São Paulo, SP, 1991; The 17th International Independent Exhibition of Prints in Canagawa, Japão, 1992; Diversidade Museu Nacional de belas Artes, Rio de Janeiro, 1993; Consciência/Arte/Aids – MAC/PR, Curitiba, 1993; Thema AIDAS Karl Ernest Osthaus – Museum, Hagen – Alemanha, 1993; Thema AIDS Museum Henie – Onstad Kunstsenter, Oslo – Noruega, 1993; Shaman Summer Aine Art Museum, Tornio – Finlândia 1993; V Bienal de Santos, Santos, SP, 1995; XI Mostra/Bienal da Gravura Cidade de Curitiba, Curitiba, 1995. Recebeu várias premiações, tais como: II Salão Nacional de Arte Religiosa PUC, Curitiba, 1992; 51º Salão Paranaense, Curitiba, 1994; II Salão Victor Meirelles, Florianópolis, 1994; XIII Salão de Arte Pará, Belém, 1994; XX Salão de Arte Contemporânea de Limeira, Limeira, 1995; XX Salão de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto, 1995. Participou de (ospectiva). Possui obras nos principais museus do Brasil e em vários museus do

Fernando Bini – Currículo apresentado na edição anterior.

Rubens Gershman - Rio de Janeiro, RJ – 1942. “artista que se inspira no cotidiano: publicidade, cinema, televisão, revistas ilustradas. À primeira vista sua atitude parece brincadeira, de festejo carnavalesco. Embora também tenha um lado romântico, sublima as formas através de um trabalho de depuração.”

Estudou na Escola Nacional de Belas Artes ENBA/RJ. Participou de importantes eventos dentro da arte contemporânea: em Nova York foi membro fundador do Museu Imaginário Latino-Americano, proferiu palestras na Universidade de Princeton, compôs a edição de gravuras de parangolés de Hélio Oiticica, transformou o antigo Instituto de Belas Artes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e viajou por quase toda a América Latina, Israel e China. Faz individuais e coletivas nas mais importantes galerias do Rio de Janeiro, Nova York, América Latina e Europa. Participa das Bienais de São Paulo, Salvador, Paris e Tóquio. Recebeu prêmios em pintura no Salão de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, de Arte Experimental na I Bienal de Salvador, o “Golfinho de Ouro” do Governo do Rio de Janeiro e Prêmio “Embaixador do Rio”. Ganhou a Bolsa Guggenheim, USA e a Bolsa DAAD, Berlim.

57ª edição, realizada em 2000:

Carlos Perrone – formou-se em Arquitetura na Universidade Mackenzie. Viveu o crescimento cultural de São Paulo dos anos sessenta e setenta, tendo estudado desenho com Luís Paulo Baravelli. Entre 1977 e 1982 deu aulas no Curso de Arquitetura da PUC-Campinas, com José Resende. Assessor de Design de Fernando Moraes na Secretaria de Estado de Cultura, dirigiu na gestão de Ricardo Ohtake o Departamento de Museus, do qual fazem parte, entre instituições, a Pinacoteca e a Casa das Rosas. Responsável pela curadoria da exposição VIRANDOVINTE (São Paulo, 1870-1919), executou também o projeto cênico da mostra. Em 1997 fez parte do júri internacional para o concurso de cartazes para a Copa do Mundo, promovido pelo Ministério da Juventude e dos Esportes, da França. Como consultor do Senac, participou do planejamento de cursos e coordenou eventos no Centro de Design de Interiores e na Faculdade Senac de Moda. Desenvolve projetos de design gráfico e comunicação visual em seu estúdio DESIGNGRÁFICA – e é professor de Estética e História da Arte na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado.

Fernando Cochiarale - Professor de Filosofia da Arte e do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura da PUC-RJ. Professor de Teoria da Arte da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foi coordenador de artes visuais da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE do Ministério da Cultura. Atualmente coordena os cursos da Central de Produção Multimídia da ECO-UFRJ e é um dos curadores coordenadores do projeto Rumos Visuais do Itaú Cultural. Foi membro de júris de diversos salões e eventos de arte em todo o país (Salão Nacional de Artes Plásticas, Salão da Bahia, entre outros). Possui dezenas de artigos publicados em catálogos, revistas e livros. É autor, com Anna Bella Geiger, do livro “Abstracionismo Geométrico e Informal”.

Uiara Bartira - Bacharel em Pintura pela Embap. Estudos de gravura, desenho e pintura com Fernando Calderari em Curitiba, Especialização em Gravura e desenho com Roberto DeLamônica e Marshall Glasier na The Art Students League e fotografia com Brenda Zlamony no Bob Blackburn-Worshop em Nova York. Responsável pela formação de uma geração de professores de gravura, pela implantação das Oficinas da Casa da Gravura em 1980 e do Museu da Gravura Cidade de Curitiba em 1989/83, período em que, como dissertação de mestrado, estuda e formaliza “A Evolução da Estética da Gravura

Brasileira”. Membro do Conselho de Arte da 21ª Bienal Internacional de São Paulo. Foi curadora geral das IX e X Mostras da Gravura Cidade de Curitiba e do Brasil/Reflexão97. “A Arte Contemporânea da Gravura”, como tese de doutorado.

59ª edição, realizada em 2002:

Cristiana Tejo – Jornalista formada pela Universidade Federal de Pernambuco com especialização em Filosofia. Bolsa concedida pelo Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico para curso de Política e Cultura Contemporânea da Ludwig Universitat, de Freiburg. Foi produtora trainee e repórter trainee da Rede Globo Nordeste e correspondente free-lance da Sucursal da revista Veja no Recife. Repórter especializada em Artes Visuais do Caderno Viver do Diário de Pernambuco. É coordenadora do Setor de Artes Plásticas do Instituto de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, PE.

Jailton Moreira - Bacharelado em Artes Plásticas, Habilitação em Desenho pelo Instituto de Artes da UFRGS. Entre as exposições individuais se destacam “Capela Sistêmica” Alpendre Casa de Arte, pesquisa e produção, Fortaleza, CE (2002), “Vê Quem Vê Quem” Galeria de Bolso da CAL (Casa da Cultura da América Latina) da UnB, Brasília, DF (1999), “Desenhos Ordinários” MAC (Museu de Arte Contemporânea), Porto Alegre, RS (1994) e “Diversões” Galeria de Arte & Fato, Porto Alegre, RS (1986). Entre as exposições coletivas se destacam III Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, RS (2001), “Território Expandido III” Prêmio Multicultural Estadão, SESC Pompéia, São Paulo, SP (2001), “Uma Ante-sala para Joseph Beyus” MAC, Edel Trade Center, Porto Alegre, RS (1992), e X Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE/INAP, Rio de Janeiro, RJ (1998). Entre as premiações se destacam os prêmios aquisição no IX Salão Nacional de Artes Plásticas, FUNARTE/INAP, Rio de Janeiro, RJ; XXXV e XXXVII Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, Recife, PE e no VI Salão Nacional Universitário, Porto Alegre, RS. Participação no “Espaço Urbano Espaço Arte” aquisição de uma obra pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, RS. Executou instalação permanente para o hall da Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre, RS (1980). Criação do Torreão (1993), junto com Elida Tessler, espaço onde oferece orientação em artes plásticas. Curador coordenador do projeto Rumos Visuais Itaú Cultural (2001/2003) e curador adjunto na primeira edição do projeto Rumos Visuais(1999/2000). Curador da XXXI Coletiva de Artistas de Joinville (2001). Membro da comissão da mostra Rio Arte, MAM, RJ.

Maria Eugênia Saturni – Gestora de projetos culturais, museóloga, licenciada em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado. Trabalhou no Grupo Itaú junto ao Instituto Itaú Cultural e Banco Itaú (1975-2002) atuando na organização de eventos e exposições, onde coordenou a realização de exposições e a conceituação de produtos culturais, como publicações, vídeos, site na Internet, aplicativos multimídia, palestras e workshops. Desenvolveu o programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, um mapeamento com abrangência nacional, visando ao fomento e à difusão da produção contemporânea, coordenou todas as ações da primeira edição (1999-2000) e o mapeamento, organização das exposições e cronograma da edição 2001/2003. Desenvolveu e coordenou todas as ações do evento BR/80 Pintura Brasil Década de 80, uma retrospectiva do decênio enfocando a produção pictórica. Participou de Congressos, Seminários, Palestras e Júris de Seleção de Salões e instituições culturais.

60ª edição, realizada em 2003:

Annateresa Fabris – Itália, 1947. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Comunicações e Arte da USP. Foi membro do Comitê Assessor de Artes, Comunicação, Ciência da Informação, Marketing e Turismo do CNPq (2000-2003). Principais publicações: *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990; *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994; *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996; *Futurismo e Cubismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999; *Fragmentos urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000; *Antonio Lizárraga: uma poética da radicalidade*. Belo Horizonte: C/Arte, São Paulo: Edusp-Fapesp: 2000; *Arte moderna*. São Paulo: Experimento, 2001, em colaboração com Silvana Zimmermann. Recebeu Prêmio Jabuti de Ciências Humanas (Câmara Brasileira do Livro) para o *Futurismo Paulista* (1994) e Prêmio Sérgio Milliet (Associação Brasileira de Críticos de Arte) para *Cândido Portinari* (1996).

Charles Narloch - Curador independente, diretor de ação cultural da Fundação Cultural de Joinville e diretor cultural do Instituto Luiz Henrique Schwanke. Escreve sobre artes visuais no Jornal *A Notícia* desde 2001. Foi assessor de produção do Museu de Arte de Joinville – MAJ, em 1994. Membro do Conselho consultivo do MAJ e do Museu de Arte de Santa Catarina – MASC, entre 1995 e 1998. Diretor de Artes da Fundação Catarinense

de Cultura e membro do Conselho Estadual de Cultura, entre 1995 e 1998. Em 1998, coordenou a implantação do Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina – MIS/SC e a redação da lei estadual de incentivo à cultura, bem como seu decreto de regulamentação. Principais curadorias: Salão de Arte Contemporânea AAPLAJ, MAJ, 1993 e 1994; Arte nas Fábricas, Joinville, 1993 e 1994; Concretistas e Construtivistas, acervo do MAJ, 1994; Gravura Contemporânea Catarinense, MAJ, 1994; 3 a 6 Salão Nacional Victor Meirelles, MASC, 1995 a 1998; Cem anos sem Cruz, acervo do MASC, 1998; Via Crucis, acervo MASC, 1998; Salão de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke, Centro Cultural de Jaraguá do Sul, 2002; Curadoria de montagem do 8 Salão Nacional Victor Meirelles, MASC, Florianópolis, 2002; Perspectiva, 2003. Centro Cultural de Jaraguá do Sul, 2003; Contraste e Harmonia, acervo do MAJ, 2003.

Maria José Justino – Cachoeirinha do Una, Pernambuco, 1946. Professora, ensaísta e crítica de arte (associada à ABCA/AICA). Doutora pela Universidade de Paris VIII (1991) em Estética e Ciência das Artes, com a tese *A modernidade no Brasil na obra de Tarsila do Amaral, Ione Saldanha e Helio Oiticica* (1991). Fez seu mestrado em Filosofia da Educação, na PUC-SP, com a dissertação *Mário Pedrosa e a morte da crítica de arte* (1983). É especialista em Metodologia do Ensino Superior e Teoria do Conhecimento pela UFPR. Graduiu-se em Filosofia (1968), pela UFPR e em Pintura (1971), pela EMBAP. Dirigiu a Revista de Ciências Humanas, Letras e Artes, da UFPR (1995/1998). Exerceu o cargo de conselheira no Conselho de Cultura do Estado, no Museu de Arte do Paraná e no Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Foi professora de Estética e História da Arte na Fundação Teatro Guairá (Curitiba), de Estética e Crítica de Arte em cursos de especialização da EMBAP, Fap e PUC-PR, de Sociologia da Arte no mestrado em Artes da UFBahia e de Estética Literária no Mestrado em Letras da UFPR. Participou de Congressos Nacionais e Internacionais, publicou mais de cinquenta artigos em revistas especializadas, jornais e catálogos e é autora de vários livros sobre arte e crítica.

61ª edição, realizada em 2005:

Angélica de Moraes – Crítica de Artes Visuais e jornalista cultural. Formada em Jornalismo pela PUC/RS, onde também cursou Pós-graduação em Artes Visuais, Teoria e Práxis; mestranda em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, sob orientação da Prof.

Lucia Santaella. Radicada em São Paulo desde 1986, passa a trabalhar para o Jornal O Estado de S. Paulo, realizando coberturas de mostras internacionais (Kassel, Veneza, Tóquio, Madri, Nova York, Washington) até 1999. Fez diversas curadorias, entre a individual de Regina Silveira “Graphias”, MASP (1996); as coletivas “Fronteiras”, Itaú Cultural (1998); “Por que Duchamp?”, Paço das Artes (1999); “Território Expandido” I, II e III, SESC-Pompeia (1999, 2000 e 2001); “Sem Fronteiras”, que inaugurou o Santander Cultural em Porto Alegre (2001); individual de Elida Tessler, Pinacoteca do Estado (2003); individual de Alex Flemming, Paço Imperial (2003); coletiva “Pintura reencarnada”, Paço das Artes (2004) e a mostra monográfica “A Mais Completa Tradução”, sobre o escultor Victor Brecheret, MAM/SP (dez2004/jan2005). Foi curadora-coordenadora do Rumos Visuais Itaú Cultural (1999-2000). Publicou o livro “Regina Silveira: Cartografias da Sombra” Edusp/FAPESP (1996). Atualmente, entre outras publicações, colabora na revista mensal de cultura Bravo! E no caderno semanal cultural Mais! da Folha de S. Paulo. Vive e trabalha em São Paulo.

Cristiana Tejo – Currículo apresentado em edição anterior.

Fernando Bini – Currículo apresentado em edição anterior.

Paulo Amaral – Diretor do MARGS, Porto Alegre, desde 2003, cargo também exercido entre 1997 e 1998. Tem participado como membro do júri de Salões de arte, destacando-se o “Salão do Jovem Artista”, promovido pelo Grupo RBS do Rio Grande do Sul, “Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul”, “Prêmio Gaúcho de Fotografia”, SEEC, “Salão de Arte de Pelotas” e “Salão da Câmara de Vereadores de Porto Alegre”. Foi curador da mostra “Freud para todos”, Santander Cultural de Porto Alegre; “O Brasil dos Gaúchos”, Espaço Cultural dos Correios, Rio de Janeiro; “Charqueadas”, La Casa de América – Palácio de Quinares e La Casa de Brasil – Colégio Mayor Universitário em Madri. Foi Diretor institucional pelo Estado, da I Bienal do Mercosul (1997) e desde a 3 edição é Conselheiro da Fundação Bienal. Em 2004, foi nomeado curador para as atividades do Rio Grande do Sul no Ano do Brasil na França (2005). Autor de inúmeras apresentações e textos críticos, atua também como artista plástico, tendo iniciado seus estudos de pintura na Califórnia. Realizou exposições individuais em Porto Alegre, outras cidades gaúchas e na Bélgica. Coletivamente participou de salões e mostras em Porto Alegre, Florianópolis, Província de Shiga (Japão), Bruxelas, Berlim e Estocolmo. Vive e trabalha em Porto Alegre.

Paulo Roberto de Oliveira Reis – Professor do Departamento de Artes da UFPR. Formado em Licenciatura em Artes Plásticas pela FAP, Mestrado em História da Cultura pela PUC/RJ e Doutorado em História pela UFPR. Atua como crítico de arte e como curador. Como curador, realizou as exposições “Raul Cruz” (curador assistente), MuMA **Paulo Amaral** – Currículo apresentado em edição anterior.

Regina Merlim – artista plástica, professora e pesquisadora do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutora em Comunicação e Semiótica – Intersemiose na Literatura e nas Artes, PUC/SP. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado e o Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus Processos Comunicacionais, ambos no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Juntamente com outros artistas mantém o site www.terreno.baldio.com.br, realizando uma série de proposições para Internet. Participou de exposições e eventos em Florianópolis, Jaraguá do Sul, Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba, Uberlândia e na Inglaterra. Realizou curadoria das mostras: Amílcar de Castro – desenhos, gravuras, maquetes (com Fernando Augusto) Museu Victor Meirelles, Florianópolis e galeria Ybakatu, Curitiba (1997); Turi Simeti, Museu Victor Meirelles, Florianópolis (1997); Campo Aberto:ação.documento.obra (com Paulo Reis e Charles Narloch), Jaraguá do Sul (2004); Lugar, www.terreno.baldio.com.br, Florianópolis; Mídiações: ações orientadas para fotografia e vídeo em debate, MASC, Florianópolis (2005). Vive e trabalha em Florianópolis.

Ricardo Resende – Diretor do Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Formado em Educação Artística pela FAAP (1988) com Mestrado em Artes no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes da USP (2003). Em 2000 participou do intercâmbio cultural Brasil/Estados Unidos, programa mantido pela Fundação Vitae e Fundação Lampadia, no Departamento de Curadoria de Desenho e Gravura da National Gallery of Art de Washington. Atua na área museológica, é curador e crítico de arte independente. Trabalhou no Museu de Arte Contemporânea da USP (1988-1994) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1994-2002) nas funções de arte-educador, difusor cultural produtor de exposições, museógrafo, curador assistente e curador (2001-2002); “Imagem Eletrônica” (2001); “Arte em Moda – Rochili Costi e Marcelo Sommer” (2001); “Imagem Experimental I e II” (2001); curadoria tríplice da Mostra “Imagética” FCC (2003)

e “Imagem Eletrônica” paralela ao 28 SARP (2003). Participou dos colóquios “Colecionismo no Brasil” em Santiago e “A Gravura Contemporânea no Brasil” em Porto Rico (2004). Ministrou curso na Pós-graduação em Museologia da Embap, Curitiba (2005). Vive e trabalha em Fortaleza.

62ª edição, realizada em 2007:

Artur Freitas – Crítico e historiador da arte, doutor em História pela UFPR, onde desenvolveu pesquisa sobre as vanguardas brasileiras dos anos 1960 e 70, e graduado em Artes pela mesma instituição. Atualmente é professor doutor do departamento de Ciências Humanas da FAP e Professor visitante na Pós-graduação em História da Arte Moderna e Contemporânea da EMBAP, onde orienta pesquisas em História da Arte Brasileira. Foi editor do jornal cultural Preto no Branco e da revista eletrônica de artes visuais A Fonte. Como pesquisador é autor de diversos artigos publicados em revistas universitárias indexadas, em jornais, em revistas de divulgação e na Internet. Em 2006, foi curador da exposição *Outros 60's*, no MAC-PR. No momento, é também membro da Comissão de Artes Visuais do Mecenato Subsidiado da Prefeitura de Curitiba e membro do Conselho Consultivo do MAC.

Daniela Vicentini – Mestre em História pela PUC-Rio, em 2000, onde pesquisou a obra de Waltércio Caldas. Graduada em Pintura pela Embap em 1995. Professora de História da Arte no curso de Artes Visuais da Universidade Tuiuti do Paraná, de 2001 a 2005 e da UniBrasil de 2002 a 2005. Em 2004, em parceria com Simone Landal, realizou a curadoria das exposições *Incursões*, em Foz do Iguaçu e *Nome*, na Casa Andrade Muricy, em Curitiba. É uma das três vencedoras do prêmio editorial Iberê Camargo, concedido pela Fundação e pela Editora Cosac e Naify. Atualmente, é membro do Conselho Consultivo da Casa Andrade Muricy.

Isaac Antonio Camargo – Professor, Mestre em Educação e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, docente do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina. Desde 1976 vem atuando no ensino, produção artística e realização de eventos, participando de diferentes mostras e Salões, escrevendo e editando textos didáticos e críticos em Arte Visual.

José Francisco Alves – Doutorando e Mestre em História, Teoria e Crítica e Arte (UFRGS). Especialista em Gestão do Patrimônio Cultural (ULBRA) e graduado em Escultura (UFRGS). Livros publicados: *A escultura pública de Porto Alegre* (2004); *Amilcar de Castro – uma retrospectiva* (2005) e *Transformações no espaço público* (2006). Tem publicado artigos sobre escultura e arte públicas, no Brasil e no exterior, em coletâneas, revistas e jornais. Em 2005, foi curador-assistente da 5 Bienal do Mercosul. É professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Como escultor, obteve o 1 Prêmio do 49 Salão Paranaense, em 1992.

Simone Landal – Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, com pesquisa sobre curadoria de exposições de artes plásticas. Especialista em História da Arte do Século XX pela EMBAP, graduou-se em Desenho Industrial pela UFPr, em 1994. Funcionária da Fundação Cultural de Curitiba, de 1992 a 2002, foi responsável pela Divisão de Acervos Artísticos do Município, de 1996 a 2002, quando realizou a curadoria de diversas exposições. Ainda como curadora, produziu *A Norte Moral*, que integrou a XII Mostra da Gravura de Curitiba, *Incursões* e *Nome* com Daniela Vicentini, respectivamente, em Foz do Iguaçu e Curitiba. Professora substituta de História da Arte na UFPR de 1999 a 2001. Atualmente, é Professora de História da Arte e História da Arte Brasileira, no Curso de Artes Visuais da UTP e no Curso de Desenho Industrial do Centro Universitário Positivo.

63ª edição, realizada em 2009:

Fabício Vaz Nunes - Mestre em História da Arte e da Cultura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Professor da EMBAP, nas áreas de Desenho, Pintura e História da Arte. Atua como crítico de arte e curador em Curitiba.

Stephanie Dahn Batista – Mestre pela Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Alemanha, Professora do Departamento de Artes da UFPR. Historiadora da Arte, responsável pelas biografias de artistas brasileiros para o “Neues Künstlerlexikon” (Nova Enciclopédia de Artistas), Leipzig, Alemanha.

Marcos Hill – Mestre em História da Arte pelo Instituto de Arqueologia e História da Arte da Universidade Católica de Louvain (Bélgica), Professor dos cursos de graduação e pós-

graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como crítico de arte e curador em Belo Horizonte.

Marília Panitz – Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília, Professora do Instituto de Artes da mesma Universidade. Foi Diretora do Museu de Arte de Brasília. Atua como curadora, pesquisadora e coordenadora dos programas educativos de várias exposições.

Paulo Sérgio Duarte – Crítico de Arte, Professor de História da Arte e Pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados – CESAP da Universidade Cândido Mendes. Leciona Teoria e História de Arte na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro – Parque Lage.

Bibliografia:

- ARAÚJO, Adalice. *Artes plásticas no Paraná*; In: Referência em Planejamento, vol. 3, número 12, jan/mar 1980. Curitiba: Secretaria de Estado de Planejamento
- BANDEIRA, Denise Adriana. *Mudanças do saber em arte: descobrindo compatibilidades do saber a ser ensinado na disciplina de desenho artístico, curso de Educação Artística da Faculdade de Artes do Paraná*. Dissertação de Mestrado em Educação, UFPr, Curitiba: 2001.
- BEGA, Maria Tarcisa da Silva. *Sonho e invenção do Paraná: geração simbolista e a construção de identidade regional*. Tese (Doutorado) – Departamento de Sociologia – FFCH – USP, São Paulo, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- _____. *As regras da arte; gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996(b).
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Questions de sociologie*. Paris: Editions de Minuit, 2002.
- _____. *O amor pela arte; os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003
- _____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. *A produção da crença; contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre, RS, Zouk, 2006.
- _____. *A distinção; crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/Porto Alegre RS, Zouk, 2007.
- _____. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007(b).
- _____. *A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2010.
- BURMESTER, Ana Maria (org.). UFPr: 90 anos em construção. Curitiba: UFPr, 2002.

CAMPOS, Nívio de. *Intelectuais paranaenses e as concepções de universidade (1892-1950)*. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.

CUNHA, Luiz Antonio. *Educação e desenvolvimento social no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

_____. *O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização*. São Paulo: Unesp, Brasília, DF: Flacso, 2000.

DIEZ, Carmen Lucia Fornari. *Mariano de Lima: o olhar para além da modernidade*. Curitiba: Museu Alfredo Andersen, 1995 (mimeo).

DUARTE, Sérgio Guerra. *A reforma do ensino: todos os esclarecimentos necessários à Perfeita interpretação e explicação da Lei 5.692/71*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção; artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

DURHAM, Eunice R. *O ensino superior no Brasil: público e privado*. Núcleo de Pesquisas sobre Ensino Superior, documento de trabalho 3 de 2003. São Paulo: USP, 2003.

ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FONTOURA, Amaral. Diretrizes de bases para o ensino de 1 e 2 Graus. Coleção Legislação Brasileira da Educação, vol IV, Rio de Janeiro: Aurora, 1971.

FREITAG, Bárbara. *Escola, estado e sociedade*. São Paulo: Moraes, 1986

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Bolsa Produção para Artes Visuais 2/ Texto, organização e seleção por Ana Gonzalez. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2008.

GHIRARDELLI Jr. *História da educação*. São Paulo: Cortez, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HERSCHMANN, Micael M., PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *A invenção do Brasil moderno*. Medicina, educação e engenharia nos anos 20 – 30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Tradução Ângela Maria Caselatto. Bauru, SP: EDUSC, 2008.

- JUSTINO, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: Funpar/Itaipu Binacional, 1995.
- KELLY, Celso. *Escola nova para um tempo novo*. Col. Didática dinâmica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LAHIRE, Bernard. *Retratos sociológicos; disposições e variações individuais*. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- LUZ, Ângela Ancora da. *Uma breve história dos Salões de Arte; da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MICELI, Sergio. *Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura*. Revista Tempo Social n 64, São Paulo: USP, abril de 2003.
- NISKIER, Arnaldo. *A nova escola*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.
- OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Os pioneiros do ensino da arte no Paraná*. Revista da Academia Paranaense de Letras, ano 63, número 41, p. 143-152, maio de 2000.
- _____. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. Tese apresentada ao doutorado em Educação da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2006.
- PANDINI, Silvia. *A Escola de Aprendizizes Artífices do Paraná: celeiro de homens aptos e úteis*. Dissertação de Mestrado em Educação, Curitiba: UFPr, 2001.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.
- PINTO, Louis. *Pierre Bourdieu et la théorie du monde social*. Paris: Editios Albin Michel, ...
- QUELUZ, Leandro Gilson. *Concepções de Ensino Técnico na República Velha*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia – PPGTE/CEFET-PR. Curitiba: CEFET-PR, 2000.
- SAES, Décio. *Escola Pública e classes sociais no Brasil atual*. Linhas críticas, Revista de Educação da Universidade de Brasília, vol. 14, n 27, jul/dez 2008.
- SANTANA, Luciana Wolff Apolloni. *Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná: o projeto de ensino de artes e ofícios de Antônio Mariano de Lima*. Curitiba, 1886-1902. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Federal do Paraná, 2004.

WACHOWICZ, Ruy. *História do Paraná*. 9 ed. Col. Brasil diferente, Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2001.

_____, Ruy. *A Universidade do mate: história da UFPr*. Curitiba: APUFPr, 1983.

WETPHALEN, Cecília M. *Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná*, 50 Anos. Curitiba: SBPH-Pr, 1988.

Fontes:

Documentação relativa às edições do Salão Paranaense:

Álbum Comemorativo da Exposição Feira Estadual do Paraná, realizada em 1933/34;

Documentação relativa à 1ª edição do Salão Paranaense, realizada em 1944;

Documentação relativa às edições nº 1, 4, 9, 14, 18, 24, 26, 29, 35 do Salão Paranaense, incluindo os catálogos, quando disponíveis;

Catálogo da 37ª edição do Salão Paranaense, realizada em 1980;

Catálogo da 42ª edição do Salão Paranaense, realizada em 1985;

Catálogo da 47ª edição do Salão Paranaense, realizada em 1990;

Catálogo da 52ª edição do Salão Paranaense, realizada em 1995;

Catálogo da 57ª edição do Salão Paranaense, realizada em 2000;

Catálogo da 59ª edição do Salão Paranaense, realizada em 2002;

Catálogo da 60ª edição do Salão Paranaense, realizada em 2003;

Catálogo da 61ª edição do Salão Paranaense, realizada em 2005;

Catálogo da 62ª edição do Salão Paranaense, realizada em 2007;

Catálogo da 63ª edição do Salão Paranaense, realizada em 2009.

Regulamento da 57ª edição do Salão Paranaense. Documentos diversos, Volume ¼;

Folder da Mostra Desejo de Salão, realizada no MON entre 20/12/2011 e 18/03/2012;

Outros documentos:

Catálogo da 9ª edição do Salão de Arte da Bahia, realizado pelo MAM/BA;

Catálogo da 10ª edição do Salão de Arte da Bahia, realizado pelo MAM/BA.

Tradição/Contradição: volume encadernado disponível no Setor de pesquisa do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Catálogo da I Mostra Anual de Gravura de Curitiba – Setor de pesquisa, MAC-PR.

SCABI – Arquivo de recortes – programas de concertos e notícias de jornais – 1945-60; Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba.

SCABI – Relatório de atividades – 1948; Casa da Memória, Fundação Cultural de Curitiba.
DUARTE, Henriqueta S. M. G. EMBAP – Histórico – 1948 – 1978. Documentação da Escola.

RECENSEAMENTO GERAL DO BRASIL – setembro de 1940. Série Regional: Parte XVIII – Paraná. Censos demográfico e econômico. Rio de Janeiro: IBGE, 1951.

RECENSEAMENTO GERAL DO BRASIL – Série Regional: Parte XXVI – Paraná. Censos demográfico e econômico. Rio de Janeiro: IBGE, 1955.

IBGE – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, 1995.

Revistas:

Revista Joaquim, Edição Fac-similar. Coleção Um Brasil diferente. Imprensa oficial do Estado-PR, 2000.

Jornais:

Correio do Paraná, 8/01/1942 e 9/01/1942;

O Dia, 14/05/1946;

Gazeta do Povo:

24/11/1980, 28/07/1985, 18/06/1986, 02/12/1990, 06/01/1991, 27/01/1991, 17/12/1995, 19/12/1995, 04/01/1996, 16/12/2000, 17/12/2002, 17/12/2003, 23/12/2003, 15/12/2005, 15/01/2006, 06/12/2007.

Jornal do Estado, 17/12/2002, 15/12/2005;

A Notícia, 10/09/1980;

Correio de Notícias 02/08/1980 e 09/08/1980;

Folha de Londrina 10/10/2000 e 16/12/2000;

Jornal Curitiba Shopping, semanas de 11 a 17 de agosto de 1985 e 01 a 07 de setembro de 1985;

O Estado de São Paulo, 02/06/2009.

Endereços na Internet:

www.ibge.gov.br

www.29bienal.org.br

www.itaucultural.org.br

www.portalpbh.pbh.gov.br

www.portalmte.gov.br/sal_min